محمود قاسم

أفلام مثيرة للجدل

الكتاب: أفلام مثيرة للجدل

الكاتب : محمود قاسم

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

قاسم ، محمود
أفلام مثيرة للجدل
/ محمود قاسم – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
الترقيم الدولي: ١- ٥٦٩ - ٤٤٦- ٩٧٧- ٩٧٨
٢٨٠ ص، ١٨*٢١ سم..
أ – العنوان رقمِ الإيداع: ١٩١١٥

قبل أن تقرأ

ما إن انتهى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، حتى قامت ثورة يناير عام ٢٠١١، كي تكون حدثاً فاصلاً بين مرحلتين بالغتي الأهمية في حياة المصريين من ناحية، والعرب بشكل عام، حيث أن صورة الحياة سوف تتغير تماماً عما كانت عليه في بداية القرن، ويعني هذا أن تلك السنوات العشر قد قالت كلمتها، وتشكلت بكل وضوح، مما يمكن قراءتها باعتبارها كيان واحد، خاصة في مجالات الفنون والآداب.

في هذا العِقد، بدت السينما المصرية في أفضل حالاتها، لا نقصد بالطبع الأفلام المنتجة والمعروضة، أو أسماء المخرجين كثيري العدد الذين عملوا في تلك الفترة، ولكن لا شك أن إيرادات الأفلام في هذه الحقبة، كانت من ارتفاع الأرقام ما لم تعرفه السينما قط في كل تاريخها الأسبق، ولا أظن أن الأمر سوف يتكرر مرة أخرى أبدا في السنوات أو العقود القادمة، خاصة مع التغيرات الحادة، السريعة التي ستعيشها مصر مستقبلاً.

في العقد الأخير من القرن العشرين، وبعد أفول دولة الفيديو وانتهاء عصر أفلام المقاولات، امتلأت الأوساط الفنية – خاصة السينمائية – بحالة من الذعر، بسبب تقلص الإنتاج، وانعكست هذه المخاوف على تصريحات أهل السينما في وسائل الإعلام، أننا أمام صناعة تنقرض، وأن العاملين بها، خاصة الفنيين يواجهون شبح البطالة، فقد قل الإنتاج السبنمائي إلى قرابة عشرين فيلماً في عام ١٩٩٩، ولم يكن يدور في ذهن أحد أن حالة من

الانقلاب الفني والصناعي سوف تحدث، بحيث أن أفلام العقد الأول من القرن الجديد سيحقق بعضها عند عرضه في دور السينما قرابة الثلاثين مليون جنيهاً، بالإضافة إلى عائد هذه الأفلام من العروض في القنوات الفضائية، خاصة بعد إنشاء قنوات سينمائية متخصصة بأعداد كبيرة. في تلك الآونة، كانت دور العرض الأولى قد تهالكت، وتم إغلاق العشرات من دور العرض الثانية في العاصمة وبقية المدن، وبقي سعر التذاكر يتناسب مع حالة هذه الدور، إلى أن عرفت مصر بناء دور عرض بالغة الفخامة داخل البنايات الضخمة الجديدة المسماة بالمولات، وقد توازى هذا النشاط مع ظهور ما سُمي آنذاك، ولاتزال التسمية موجودة، بأفلام المضحكين الجدد.

كان كل شيء يوحي بأن تغييرات حادة تحدث في العالم، بعد انتهاء عصر الفيديو – خاصة في مصر– فقد انتهى عصر النجوم القدامى في عالم التمثيل والإخراج والإنتاج، وانتهى عصر نجومية كل من: محمود ياسين، وحسين فهمي، ومحمود عبد العزيز، ونبيلة عبيد، ونادية الجندي، ويسرا.. وانكسرت الهالة المتألقة لعادل إمام في نهاية العقد الأخير من القرن الماضي، مع أفلام من طراز "رسالة إلى الوالي"، و"الواد محروس بتاع الوزير"، وهو النجم الذي سيتألق بقوة في النصف الثاني من العقد الأول من القرن الحالي.

وكما هو معروف فإن المضحكين الجدد، بدأوا بتفريخ أنفسهم وسرعان ما توزعت البطولات على الأفلام من الأبطال الذين كانوا يشتركون معاً في عمل فيلم كوميدي ناجح، وعلى رأسهم محمد هنيدي

الذي حقق إيرادات عالية قلبت كل الموازين من خلال فـــيلم "اسماعيليـــة رايح جاي" عام ١٩٩٧، ومن هذه الأسماء: علاء ولي الدين، وأحمد السقا، وأشرف عبد الباقي، وأحمد عيد، ومحمد سعد، بالإضافة إلى ظهور جيـــل جديد من المخرجين والممثلين والمطربين.

لا يمكن لأحد أن يتجاهل ما حدث في النظام التعليمـــي في مصـــر، حيث تم تقسيم العام الدراسي إلى قسمين، مما يعني أن الأسر ستظل مشغولة طوال الشهور الثلاثة لكل قسم، وما إن تنتهي الامتحانات حـــتى تبـــدأ الأجازات.. وهكذا تغيَّر الموسم السينمائي المصري الذي كان يبدأ في شهر سبتمبر وحتى بداية الصيف، أسوة بما يحدث في كل أنحـــاء العـــالم، إلا أن أجازتي الصيف ونصف السنة صارتا هما الموسم المرتقب.

ومع التغير الحاد للنظام الاجتماعي المصري، وظهور طبقات جديدة بالغة الثراء، تجد في المراكز التجارية المقصد للتردد عليها، فإن دور العرض الكثيرة التي ملأت هذه "المولات" ساعدت في تغيير هوية المتفرج، وارتفع ثمن تذاكر المشاهدة بشكل ملحوظ، بأرقام لا يقدر عليها سوى المشـــاهد الميسور، لدرجة أنه تم بناء دور عرض جديدة تسمح لعـــدد أقـــل مـــن المشاهدين أن يروا الفيلم المعروض في أفضل ظروف رؤية، وبأسعار وصلت إلى خمسة وسبعين جنيهاً للتذكرة.

صارت هناك أعداد كبيرة من دور العرض، وتم تجديد دور العـــرض القديمة، وتقسيمها إلى صالات صغيرة، وازدحمت أماكن المشاهدة طـــوال أشهر الصيف، لرؤية أفلام كوميدية تعوض على الطلاب أوقـــات التـــوتر والعصبية المرتبطة بفترة الدراسة.

وعزفت موضوعات الأفلام على هوى هذا المشاهد الغالب، الثري، الذي يقضي أجازاته في المصايف الفخمة بالساحل الشمالي، وأطراف البلاد كالغردقة، وشرم الشيخ، والغريب أن العدد الأكبر من أفلام الفترة التي نتحدث عنها، قد دارت أحداث أفلامها في هذه المناطق، خاصة شرم الشيخ، وكانت قد بدأت بقصص تدور في قرية مارينا بالساحل الشمالي، وما لبثت الأمكنة التي تغيرت لصالح الأثرياء..

هؤلاء القادرون لم يميلوا بالمرة إلى مشاهدة العشوائيات أو مساكن الفقراء، أو الأماكن الواقعية كما أسماها النقاد بالنسبة لأفلام تم انتاجها في عقود سابقة، الواقع هنا تغير من حيث المكان، والأشخاص أنه يرى أن الأماكن التي يسكن فيها، أو يرتادها الشباب هي تلك الأماكن السياحية.

وسرعان ما حققت الأفلام إيرادات عالية جداً، قياساً إلى ما كانت الأفلام تحقق من قبل، وتهافت المنتجون لعمل أفلام من بطولة محمد هنيدي، وكما أشرنا، سرعان ما تم تفريخ نجوم جدد. بدت هذه المرحلة بالغة الخصوبة كي يعمل الجميع – من الأجيال القديمة والجديدة – من المخرجين، وكان نجوم الإخراج في المرحلة السابقة، قد انطلقوا إلى منطقة الظل، ابتداءً من نادر جلال الذي كان الأنشط والأكثر تواجداً، ثم محمد خان، وخيري بشارة، وداوود عبد السيد، الذين عمل بعضهم في العقد الجديد في أقل قدر من التواجد.. أما المخرجون الجدد فقد وجدوا فرصة من أجل تقديم أفلام تناسب المرحلة الجديدة، ابتداءً بسعيد حامد، ووائل إحسان، ومحمد النجار، ثم علي إدريس، وعمرو عرفة، بينما تحرَّك شريف عرفة ببطء ملحوظ، لكن بخطوات جيدة، جعلته من أفضل الموجودين.

وهنا ظهرت المصيبة الكبرى، حيث أطلق السينمائيون – ومنهم نقاد – أسماء الأفلام على الممثل النجم، وهو أمر لم يحدث في أي عصر، ولا في أي منطقة من العالم، كأن نقول إن هذا فيلم أحمد السقا، أو محمد هنيدي، أو أحمد حلمي، أو عادل إمام، وقد ساعد هذا في تقليص مكانة المخرج بشكل ملحوظ، فصار لكل نجم مخرج ملاكي، أو أكثر بقليل، يعمل معه، وبدا كأن الممثل هو الذي يختار النص أو يوعز به إلى الكاتب، فيكتب الفيلم على مقاس النجم، وقد ساعدت هذه الظاهرة على صبغ تلك المرحلة وأفلامها بسمات معينة، أبرزها أن النجم هو الهدف المقصود لمشاهدة الفيلم، وفي قصص هذه الأفلام رأينا البطل المطلق الذي يتواجد أمام الكاميرا طوال الأحداث، بينما الآخرون بمثابة وجوه مساعدة، وقد انعكس ذلك بوضوح على أفلام قام ببطولتها محمد سعد، وأحمد حلمي، ومحمد هنيدي وغيرهم، وزيادة في التركيز على النجم الواحد، كانت هناك أكثر من شخصية يجسدها النجم في الفيلم الواحد، وقد رأينا ذلك بوضوح في "بوحة" و"كركر"، و"يا انا يا خالتي" و"عندليب الدقى"، و"كده رضا"، وغيرها، أي بالتعبير الدارج، كأنما الممثل قد استلم الفيلم مقاولة.

هذه الظاهرة صنعت ما يسمى بالممثل النجم، وقد صنعت للمخرجين ما يسمى بحرق المبدعين الجدد، فكم من أسماء جديدة ظهرت في عالم الإخراج، بدوا كأنهم مخرجين منفذين من ناحية، أو أنهم يرضون بالعمل في أفلام صغيرة أقرب إلى ما كان يسمى بأفلام المقاولات، وكم من مخرجين تمت الاستعانة بهم لمرة واحدة، من خريجي أكاديمية الفنون، أو من غير ذلك أتيحت لهم الفرصة لمرة واحدة، أو اثنتين على أكثر تقدير، أن يكونوا

مخرجين، ثم اختفوا من الساحة تماماً، كي تتاح فرص جديدة لأسماء أخرى، وقد انعكس ذلك بوضوح في العقد الأول من القرن الحـالي، ويمكـن أن نقول إن هذه الظاهرة موجودة عالمياً، وهي الاستعانة بمخرجين يعملـون لأول مرة في أفلام روائية، ولعل تبرير السـينما الأمريكيـة في ذلـك أن التقنيات المتطورة هي التي تقوم بالإخراج، أي أن المخرج الماهر هو الـذي يجد الفرص أمامه متاحة.

ويجب أن نقول إن ظاهرة صحية بالنسبة لسوق العمالة، وفتح أبواب جديدة للتعرف على أجيال جديدة، لكن للأسف فإن التجارب الجديـدة الجيدة كانت قليلة قياساً إلى الأعمال البدائية، وبدا المخرجون الجدد أقرب إلى الزوبعة في فنجان، سرعان ما يتناثرون، وقد يعودون إلى سوق البطالة، لكن أغلبهم وجد طريقه إلى العمل في كليبات الأغاني والدراما التليفزيونية التي ازدهرت في هذه الآونة بشكل ملحوظ، كما أن بعضهم عاد لإخراج الأفلام الروائية القصيرة، أو الأفلام التسجيلية.

كما أن هذه الظاهرة أتاحت الفرص لأبناء الجيل الجديد أن يعمـل، وأن يأخذ نصيبه من العمل، في فترة تهافت فيها الشباب للعمل بالسـينما، بشكل خاص، فدرس الكثيرون منهم في مدارس السينما الحرة التي تعلـم التمثيل والتقنيات، والتي لا تزال تفرخ أعداداً كثيرة تبحث عـن فـرص جديدة. هذه الأسماء تواجدت بقوة في مهرجانات السينما العربية، والعالمية، والمحلية، من خلال ما تقدمه من تجارب، خاصة أن الكثير من المهرجانـات قد اهتمت بأفلام الديجيتال، وقامت مهرجانات عديدة بمـنح مسـاعدات

مالية لعمل مشاريع جديدة، وتجسدت الطموحات أن الفيلم القصير هو الخطوة الأولى للعمل في الأفلام الروائية، فانتعشت الأمور، وقد اهتمت وزارة الثقافة في هذا العقد بتمويل وعمل مهرجانات سينمائية، كان عددها أكثر من الأفلام المنتجة الصالحة للعروض في هذه المهرجانات، لدرجة أن بعض المهرجانات، كان لا يجد أفلاماً تناسب المسابقات الرسمية، فيضطر إلى قبول أفلام لا يصلح مستواها الفني للعروض في قاعات سينما أصلاً.. وهناك أمثلة على ذلك.

وأغرب ما في هذا العقد، هو مهرجان الأفلام الروائية الذي كان هدفه مساندة وتشجيع الإنتاج السينمائي الجديد، وفي بعض السنوات، كانت الأفلام التي تم إنتاجها في العام الماضي – أياً كانت أهميتها – تشارك في فعاليات المهرجانات، وقد أدى هذا إلى الاحتفاء بسينما تافهة.. ويمكن مراجعة كتالوجات هذا المهرجان للتعرف على أسماء أفلام شاركت في المسابقة، حيث أنه كانت الجوائز المالية في انتظار الأفلام الفائزة – كنوع من الدعم – بالإضافة إلى ما كانت وزارة الثقافة تقدمه من دعم لبعض الأفلام.

رغم كل الفرص المتاحة، فإن نجوم السينما في هذه المرحلة، كانوا قليلي العدد، يدخلون في منافسة سنوية شرسة، أثناء الموسم الرئيسي، وهو الصيف، وظهرت خرائط العروض متوافقة مع اسم النجم الذي سيحظى بمشاهدة أكبر، وكانت هناك أسماء محددة يمكن أن نحصرها في: محمد سعد، ومحمد هنيدي، وعادل إمام، وأحمد حلمي، وأحمد السقا، أما بقية الأسماء التي تواجدت، فلم تكن تحقق أفلامها الملايين المنتظرة.

هذا هو العقد الأول من القرن الحالي، وحكايته مع السينما، وكما أشرنا فإن هذا ما قد انتهى، وبدأ العقد الثاني بعدة أيام، إلا وقامت ثورة يناير كي تنتهي مرحلة بكل ما حملت من سمات، توقفنا عند بعضها، لتبدأ مرحلة جديدة لم تتبلور بعد، وجد صناع السينما أنفسهم حائرين فيما تعني السينما: هل هي حرام أم حلال؟.. كما أن الحالة الأمنية جعلت الناس تحجم عن ارتياد السينما، وتقلصت الأمور بشكل ملحوظ.

من المهم قراءة هذه المرحلة – من خلال أفلامها – ونحن هنا نحاول إعادة الأمور إلى موازينها الصحيحة، حيث ينسب الفيلم إلى مخرجه، أياً كان ممثله، أو النجم الأول فيه، والحقيقة كان من الممكن أن نعيد التقسيم، وتنسب الفيلم إلى كاتبه، وخاصة الثالوث: وحيد حامد، وناصر عبد الرحمن، وأحمد عبد الله.. حيث أن لكل منهم سمات تتبدى واضحة في الأفلام، وقد قرأنا هذه الأفلام بما يفسر الوجه السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تم التمرد عليه والثورة ضده.. والمسألة المهمة في هذا الأمر أن هذه الأفلام موجودة بشكل يومى، يشاهده الناس في القنوات الفضائية – بصورة متكررة – ومن لم يذهب لرؤيتها في قاعات السينما، فإنها قادمة إليه في البيوت، ونحن نحاول هنا قراءة هذا العقد بكافة تناقضاته من خلال أبرز أفلامه ومخرجيه، ولا شك أن هناك بعض الأفلام التي سقطت منا، ويرجع ذلك في المقام الأول للمساحة المتاحة للنشر في هذا الكتاب.

محمود قاسم

أحمد جلال

١٠٠٠ مبروك

لم أكن أعرف بالطبع أن فيلم "١٠٠٠ مبروك" إخراج أحمد جلال، وتأليف محمد دياب، وخالد دياب، سيكون هو الفيلم الأكثر تجريبيـــة في تاريخ السينما المصرية، فلم يسبق لهذه السينما أن تعاملت مع نص ملـــيء بالتجريب إلى هذا الحد، لكنه ســيكون أقــرب في صــياغته إلى الفــيلم الأمريكي المذكور، حيث اللعب على وتر الزمن، ثم التكــرار، والشــكل التقليدي الذي يعتمد على الاسكتشات المتكررة بشكل جيد، وكان أحد النقاد قد عاتبني يوماً لأنني قلت إن أغلب الأفلام التي قام ببطولتها أحمــد حلمي هي بمثابة استكتشات تنتهي بقصة رئيسية تستغرق على الشاشة ربع ساعة غالباً.

نعم، نحن هذه المرة أمام ثلاثة عشر اسكتشا، أو فلنسمها تنويعة على مسألة اليقظة، حيث استيقظ أحمد جلال عبد القوي ثلاث عشــرة مــرة، دون أن نراه يذهب مرة واحدة كي ينام، وفي كل مرة بعد الاستيقاظ يهب مفزوعاً، ليعيش نفس ما عاشه من قبل بتنويعة مختلفة، مع حوارات متقاربة، مع الأشخاص أنفسهم في كل التنويعات: الأم التي تضع قناعاً من الكريمات البيضاء على وجهها، والأب، ثم الأخت علا التي تستقبل صــديقة لهــا، مروراً بالصديق كريم، والزميل المنافس في الشركة التي يعمل بها، علماً بأن

اليوم الذي يستيقظ فيه سيكون يوم زفافه على عروس لم نرها، وإن كنا قد سمعنا صوتها في بعض التنويعات، حتى يذهب العريس إلى الفندق الـذي سيتم فيه زفافه، فتصدمه سيارة عملاقة، كي يتكرر الاسكتش، أو التنويعة من جديد، وهكذا..

أشارت عناوين الفيلم، أنه مستوحى من الأسطورة الإغريقية "سيزيف"، وتحدثت بعض الصحف أن الفيلم مأخوذ عن نص أمريكي هو "يوم فأر الأرض" إخراج هارولد راميس، وبمراجعة المعلومات اكتشفنا أن الرواية الأصلية تنتمي إلى الخيال العلمي. كتبها فروريك بول عام **١٩٥٥**، أما قصة الفيلم الأمريكي فهي مختلفة تماماً، حيث تدور حول مذيع تليفزيوني يستيقظ من النوم في الثاني من فبراير، ويعيش أحداث يوم عادي، وليس يوم زفاف كما الفيلم المصري، ثم تتكرر الأحداث يومياً لمدة **٤٤٣** يوماً، باعتبار أن المذيع فيل كونرز حبيس الوقت والتكرار..

والفيلم الأمريكي الذي تم انتاجه عام **١٩٩٣**، هو من اللون الكوميدي، وقام ببطولته بيل موراي، وآندي ماكدويل، كما أنه يختلف كلية عن النص الأدبي الأصلي، والطريف أن فيلم "**١٠٠٠** مبروك" ليست له علاقة بالمرة بالفيلم الأمريكي، ولا بأسطورة سيزيف سوى "طشاش" منها مسألة تكرار الحوادث، حيث رأينا الأحداث تتنوع هنا **١٣** مرة، فقط، وليس ذلك العدد الضخم في فيلم هارولد راميس.. كما أنه ليست هناك علاقة قط بأسطورة سيزيف؛ فالذين يعرفون أسطورة سيزيف – ولا شك أن أفضل مرجع فلسفي عنها هو الذي كتبه ألبير كامى – يعرفون أن

الآلهة كتبت على سيزيف أن يحمل صخرة من سفح الجبل فوق ظهره، حتى يصلوا إلى أعلى الجبل، وهو يعرف تماماً أن الصخرة سوف تقع، وأن عليه أن يترل مرة أخرى كي يحملها بنفس الطريقة، ويصعد بها مرة أخـــرى إلى قمة الجبل، وهكذا دواليك، ليس ثلاث عشرة مرة، ولا ٤٤٣ يوماً، بـــل إلى الأبد، وقد اتخذ الوجوديون من هذه الأسطورة ذريعتهم فيما أطلقـــوا عليه "العبث"، حيث أن العبثية تدفع بسيزيف أن يحمل الصـــخرة، وهـــو يعرف تماماً أنها سوف تسقط، ومع ذلك فإنه يجاهد، ويحملها، ويئن، إلى أن ينجح في الصعود بها كي تسقط مرة أخرى..

وفي حياتنا العادية، فإن اليوم الواحد هو الصخرة، يحملها الإنســـان فوق عاتقه، يحمل اليوم، وهو يعرف أنه سوف ينتهي، كي يبدأ يوم جديد وصخور جديدة، حتى يموت، بينما سيزيف لن يموت.

بطل الفيلم أحمد عبد القوي، مواطن عادي، قليل الثقافة والمعانـــاة، ويعمل في مجال الإعلانات بشكل ناجح، يعيش في أسرة صغيرة من أربعـــة أشخاص، ومن خلال وقائع اليوم الثالث عشر، أو الأخير يمكن أن نتصور الحل الأمثل للحياة.

هناك إذن ثلاث عشرة تنويعة، كل منها مختلفة بشكل كـــبير عـــن زميلتها، لكن في التنويعة الأخيرة هناك الحل الذي سيختاره البطل لنفسه، وهو الذي يعرف أنه سيموت، فلا يترك الشاحنة تصدمه بكل ما بها مـــن غشم وسرعة، وكأنه الدمية، بل أن الشاب الذاهب كي يتزوج يختـــار أن يموت هو ميتة غير عبثية تماما، فالعبث هو الموت الذي شاهدناه في التنويعة

الأولى، أما الموت في التنويعة التي يموت بها، وأن ينقذ أمه من موت محقق، غير موجود في كافة التنويعات الأخرى، فيركب سيارته ويندفع بها نحو شاحنة القتل، ويصطدم بها كي ينقذ أمه، ثم نسمعه يقول كلاماً أن الموجود الذي ليست له حيثية أفضل من اللاموجود الذي ترك أثراً "شيء بهذا المعنى" ما أعظم أن تكون غائباً حاضراً، عن تكون حاضراً غائباً.

في اليقظة الثالثة عشر، يتم تصالح ملحوظ مع كافة الأطراف التي رأيناها في التنويعات الأسبق، فالأخت علا التي تكلم كريم صديق أخيها عبر الشات، تعلن أن عليه أن يتكلم مع أخيها بشأن علاقتهما، وتردد: أنا عندى إحساس بالذنب، هذه العلاقات كانت ممزوجة بالخداع في التنويعات السابقة، باعتبار أن كريم على علاقة – عن طريق الشات – مع علا، كما أن أحمد لا يختلف مع أبيه حول حقه في قضاء وقته داخل الحمام، والمشهد غير موجود أصلاً، ثم هو يخبر أمه أنها يجب أن تعالج من الأمراض، وقد شاهدناها في تنويعات أخرى على أنها مريضة بالأموات، أما موقفه مع الحرامي الذي خطف حقيبة إحدى السيدات، فقد تعلم من التنويعات الأسبق أن يكون إيجابياً، فيفتح باب سيارته، ويوقع به، ثم هو يبلغ زملاءه أن منير على حق، وهو في الشارع يوقف السائق القاتل بنفسه، ولا يتركه يهرب مثلما فعل في المرات السابقة، ويتحدث إلى أبيه عن سر تسوية المعاش "عشان أتفرغ لأمك"

هذه التنويعة التي ترضي الناس، يمكن أن يطلق عليها اسم التطهر، أو الاختيار، فكل التنويعات الأسبق كانت عبارة عن "جبر"، أما هذه

فاختيارية، وهذا هو الفارق الواضح بين سيزيف، وبين أحمد عبد القوي.. سيزيف أطاع أوامر الآلهة، التي سبق له أن اعترض عليها، فلم تعد له القدرة على التمرد، وحمل صخرته إلى الأبد، أما بطل الفيلم، فقد قرر أن تكون وقائع اليوم الأخير، أو فلنقل الصحوة الأخيرة، هي تنويعة التطهر، عليه أن يرحل، وقد حل كافة المشاكل حتى وإن كانت عابرة..

بلغة فلاسفة الوجودية، فإن التنويعة الأخيرة "ملتزمة"، أي أنها صاحبة موقف، يتم فيها حل العديد من المشاكل في التنويعات الأسبق، ولا نقول إنها كوابيس، فمسألة التكرار في الاستيقاظ تعني التنوع، صحيح أن اليوم مليء بالمشاكل، لكنها لا تصل إلى حد أن تكون كوابيس.

لذا، فإن أطول التنويعات هي الأولى، والثالثة عشر، فيهما التفاصيل التي يمكن على أساسها قياس ما يحدث في التنويعات الأخرى، ونحن نستخدم مصطلح تنويعة، لأن هناك ثبات في الأماكن والأشخاص والتصرفات، لكن هناك إضافات أو تغييرات من تنويعة إلى أخرى، وهو ما يسمى بروعة التفاصيل، التكرار هنا في هذه الثوابت، وأيضاً في المصير، الذي سيؤول إليه، وهو الموت..

ورغم ذلك فإن أهم ما تتسم به المعالجة، هو اللجوء إلى الكوميديا، مثلما كان يفعل بعض كتاب العبث في المسرح، وبشكل خاص يوجين أونسكو في مسرحية "الملك يخرج"، فالبطل هنا يتعامل مع كل من حوله بشكل ساخر ولا مبالاة ملحوظة، بل أن الآخرين أنفسهم يتصرفون بهذا النوع من السخرية، مثل ضابط قسم مدينة نصر الذي يحقق في جريمة قتل

وهو يلتهم شطائر الفول، ومثل مشاهد دورة المياه وما يدور فيها من تنويعة إلى أخرى، والشاب الذي يقدم على كل تنويعة، كي يعيشها من جديـــد، يتعامل باللامبالاة نفسها، وكأنه لا يعرف ما سوف يحدث، فهـــو لا يغـــير الطريقة، ولا الأشخاص، ولا حتى حفل الزفاف، هو سيموت ســـيموت، وسيتكلم مع الناس، ويلف في الدائرة نفسها، ثم سوف تأتي الشاحنة كـــي تقتله وسيتكلم مع الناس، ويلف في الدائرة نفسها، ثم سوف تأتي الشاحنة كي تقتله، حتى وإن أخطأت طريقها في التنويعة رقم اثـــنين، فاصـــطدمت بالطريق، وانحرفت عنه، فيتصور أحمد أنه نجا، لكن فجأة تسقط السقيفة من أعلى الشاحنة كي تفعل أقدارها.

فكرة مدهشة، لا يمكن أن تتم إلا باقتناع المخرج والممثـــل، الـــذي يختار نصوصه باهتمام، فالتجريب بهذا الشكل جديد على المتفرج المصري في الفيلم المحلي، ولذا فإن أفضل صورة له، هو اللجـــوء إلى الكوميـــديا، ورغم أنني لم أستظرف الحركات والقفشات المفتعلة التي ضـــحكت لهـــا الصالة، فإن كل شيء يهون أمام تغيير الصـــياغة الســـينمائية التقليديـــة، ومحاولة العثور على صياغة مختلفة جديدة لم يعتبرها الناس. وأرى أن هـــذا النوع من النصوص، يحتاج إلى من يكتبون عنه بطريقة النقـــد التجـــريبى نفسه، أي فهم النص بشكله المطروح علينا، وليس بالأسلوب التقليدي.

واحد من الناس

هناك أفلام ما، على الرغم من إعجابك الشديد بها، فإنك تجد نفسك تتساءل: ترى أين رأيت هذه الأحداث من قبل؟.. ولابد أن يثير مثل هذا السؤال انتباهك وأنت تشاهد فيلم "واحد من الناس" إخراج أحمد جلال..

الحقيقة أنه فيلم يستحق المشاهدة لعدة أسباب، أهمها أنـــه لم يأخـــذ حظه من الدعاية، رغم ضخامة الشركة التي أنتجته، مقارنة بأفلام مليئـــة بالأخطاء نالت حظاً من المتابعة، وكانت دون المستوى، وقد أثبتت التجربة أن كاتب السيناريو بلال فضل، ليس فقط قادراً على عمل أفلام تافهة من طراز "خالتي فرنسا"، و"عودة الندلة"، و"وش إجرام"، ولكنه لديه فصـــام إبداعي، فهو قادر على عمل فيلم يرضي كل الأذواق، محطماً أسطورة أن متفرج الصيف يشاهد أفلام الإفيهات.

لسنا ضد أن تضحكنا الأفلام، كما أننا لسنا من عشاق أفلام الـــدم والعنف، ولكن لا شك أن النموذج الذي قدمه الفيلم يجعلك تتعاطف معه، فمنذ فترة طويلة ونحن لم نشاهد مثل هؤلاء الأبطال النـــبلاء البســـطاء، الفقراء، فأفلام سنوات الإفيهات تدور أحـــداث أغلبـــها في المنتجعـــات السياحية بما يتناسب والمستوى المالي للمتفرجين الذين يمـــلأون المـــولات التجارية..

البطل هنا، هو ذلك النموذج الأزلي الخارق البالغ الذكاء القادر على المضي قدما في طريقه لتحقيق أهدافه أو حلمه، ولعل أول جملة حـــوار في

الفيلم، هي ما جاء في أغنية أم كلثوم "وسيبني أحلم"، أي أننا أمام الحلم وراء الآخر. ويتمثل الحلم في أن محمود (كريم عبد العزيز) متزوج عن قصة حب من زوجته (منة شلبي) ويعيش الاثنان مع الأب (محمود الجندي) في بيت بسيط بحي الحسين، الأب يبيع الروائح للزبائن في محل يطل مباشرة على الباب الجانبي للمسجد..

اختار الفيلم المكان والأشخاص بذكاء، بهدف التعاطف معهم إزاء كل ما سوف يواجهونه فيما بعد، فالأسرة بسيطة متدينة، والزوجة تنتظر وليداً تردد أنه "حيطلع زي أبوه"، ولا تعاني الأسرة من أي متاعب سوى تدبير وقت لممارسة الحب، في وجود الأب في الشقة نفسها..

ولا يلبث الحلم أن يتبدد حين تحدث جريمة القتل والخيانة في الجراج الذي يعمل به محمود مسئولاً للأمن، فقبل الحادث نرى نموذجاً دراميا لصحوة الحارس الوظيفية، فرغم أنه نائم أو متمدد في إحدى السيارات، لكنه يبدو متيقظاً عند اللزوم. وفي هذا الحدث، يحاول الفيلم إعطاء بطله المزيد من النبل، فهو يقبض على اللص الذي سرق الراقصة، وهو يعرف أن فلوس الرقص حرام، ثم يأخذ نقوداً من الراقصة، ويكتشف أن كل ما حدث هو نوع من التمثيليات من أجل أن تمنحهم الراقصة مكافأة مالية لن يلبث الحارس الأمني أن يقبلها.

هذا المدخل، عكس السلوك الخاص للبطل الرئيسي الذي يردد: "أبويا لو عرف إن أنا باشتغل مع رقاصة ح يقاطعني"، وهو يعلن أنه لا يود أن يأكل وليده القادم من مال حرام. وما أن يدرك الحارس أن الحكاية

تمثيلية بين حارس السفارة (سليمان عيد) وبين اللص، حتى يتردد، ثم يقبل المال على مضض، كي تنزل العناوين.

أهمية الفيلم أنه مزيج بين عدة نصوص وأحداث قام كاتب السيناريو بتجميعها، ثم صنع مزيجه، خاصة استعانته بحادث أركاديا حين اختلف اثنان من الشباب داخل المقهى، فقتل أحدهما الآخر مع سبق الإصرار والترصد، أما الحكاية الثانية فهي الفكرة الأساسية التي قام عليها فيلم "ضربة معلم" إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٧

حسب معرفتنا، فإن أحداً لم يذكر شيئاً عن حارس أمن كان حاضراً أثناء جريمة القتل بين اثنين من الشباب، كل منهما ابن لأسرة كبيرة، لكن أحدهما أكثر سطوة اجتماعية ومالية من الأول، فيقوم أحدهما واسمه مروان كمال أبو العزم بقتل زميله في منافسة على امرأة في حضور موظف الأمن محمود.

هذا هو حادث "أركاديا" كما عالجه الفيلم، اثنان من أبناء الطبقة الاجتماعية الجديدة، عند أول خلاف بينهما يقوم أحدهما بإطلاق الرصاص على رأس الآخر، لكن قبل أن يقدم الفيلم ذلك المشهد، فإن السيناريو يعرض علينا تفصيلاً من الحياة الأسرية لمحمود، ليؤكد على مدى الحب الذي يربط بين الزوجين.

بدا حادث "أركاديا" شبه عابر في الفيلم، وهو القتل، ثم سرعان ما انتقل الفيلم إلى مسألة قيام الأب بمساندة ابنه القاتل – من خلال نفوذه – مثلما رأينا في فيلم "ضربة معلم".. الابن في ضربة معلم، نزق، أطلق

الرصاص على أمه وعشيقها، وهو لم يعش طويلاً مـــع الأب، لكـــن الأب يسعى بكل ما لديه إلى إطلاق سراحه وتبرئته، ومحاولة شراء ذمة ضـــابط الشرطة، وإذا كان هذا الأخير ظل على مبدأ حتى آخر الفيلم، فإن الضابط نبيل الدسوقي (محمد شومان) بدا منذ الوهلة الأولى مرتشياً، ويحاول تغيير مسار القضية تماماً، سواء بالاستعانة بمحمود كي يشهد لصالح القاتـــل، أو أن يتم اتهامه كقاتل، وفكرة أن يتم تحميل قضية لشخص آخر بريء سبق أن رأيناها مراراً، لعل أبرزها في فيلم "الحب في الزنزانة" لمحمد فاضل عـــام ١٩٨٣

والأمور واضحة منذ اللحظة الأولى، فضابط المباحث يطلب مليون جنيها كي يدير كل شيء لصالح تبرئة القاتل، وهناك دائماً لـــدى كاتـــب السيناريو ما يسمى بالتمهيد، حيث تجيء النتيجة معاكسة، فهذه الأســـرة التي تحلم طويلاً فإن حلمها يتكسر، وهذا الحارس الذي يتشفى في القاتـــل ويبلغه بما سوف يحدث له، لن يلبث هو أن يتعرض للضغط من الضـــابط سواء على محمود، أو على حارس السفارة الذي منح خمسين ألف جنيهـــا تحت منطق "حأعمل اللي يقول عليه الباشا، أحسن لي من وجع القلب"..

ومحمود الذي عليه أن يشهد ضد الشرطي، يجد نفسه أمام خيـــارين يطرحهما عليه ضابط الشرطة "يا شاهد.. يا متهم"، وفي المشهد التالي نجد القاتل يخرج سعيداً، أما سليمان فهو مكبل بالحديد..

ولابد أن تشعر أن النص السينمائي قد اقتبس شخصية المذيعة داليا (بسمة) من أحد الأفلام الأمريكية، فليس لدينا برامج من هذا الطراز التي

تصور الجرائم فور حدوثها، خاصة جرائم القتل، ولا نعرف مذيعة تخصص حياها لمطاردة القتلة ومن وراءهم، مثلما رأينا داليا وهي تفعل ذلك فتترك وظيفتها في التيلفزيون، وتتحول إلى صحفية في أحد جرائد المعارضة، تتصل بمحمود، وتسأله عن سبب قيامه بتغيير أقواله في المحكمة.

نحن أمام التقسيم التقليدي في هذا النوع من الأفلام: الطيبون، طيبون، ونبلاء، ولا يعرفون التراجع، حتى لو فقد الحارس زوجته على أيدي القتلة.. والطيبون هنا فقراء، وبسطاء، وفي أحيان كثيرة هم بلاد جذور اجتماعية، مثل الصحفية داليا التي لا تكاد تعرف أي معلومات عن أسرها، أو حياها.

أما الأشرار، فهم رأسماليون، وأصحاب مراكز كبيرة، مثل عصابات المافيا العالمية، لهم مراكزهم السياسية، ومسئولون على آلاف الأسر الذين يتمثلون في العمالة التي تعمل لديهم، لذا فإلهم يقومون بالقتل والمهادنة والتخلص من خصومهم، وقد يتكلمون كلمات منحطة، لكنهم حتى اللحظات الأخيرة أشرار بالفطرة، لا تنفع اللمسات الفنية ولا نغمات الموسيقى في أن تطهرهم، وهكذا فالشرير شرير نقي يمثله كمال أبو العزم (عزت أبو عوف)، والخير يظل على موقفه حتى اللحظة الأخيرة، متمثلاً في محمود وأسرته، ثم داليا التي تتعاطف معه..

وإذا كان قيام الأب كمال بالبحث عن أكثر من وسيلة لتبرئة ابنه وإخراجه كالشعر من العجين من القضية أشبه بما جاء في فيلم "ضربة معلم"، فإن مسألة البحث عن سندس الشاهدة التي كانت سبب الحدث،

والجريمة، والاقتتال عليها، هي صورة مشابهة لما رأيناه في فيلم "الغول" لسمير سيف عام ١٩٨١ حيث سعى نشأت الكاشف إلى اختطاف الشاهدة وإخفائها، والفيلمان فيهما مسألة وقوف الأب رجل الأعمال مع ابنه القاتل لسبب عاطفي، والاقتتال من أجل تبرئة هذا الابن..

وأجمل ما في السيناريو، هو ما يمكن تسميته بالاختزال، ليس فقط عن طريق الحوار، واختصاره إلى أقل حد ممكن، أو ما يسمى بالتكثيف، بل أيضاً بتكثيف الصور التي تتحرك بسرعة ملحوظة، فحين يتحدث محمود إلى زوجته معترفاً بما ارتكبه، فإننا سرعان ما نفهم أنه قام بالاعتراف أيضاً لأبيه، دون أن تكون هناك جملة حوار واحدة.

وبالعودة إلى تقسيم الأبطال إلى قسمين لا ثالث لهما، فإن محمود الذي يمثل القسم الأول كلما مر بأزمة، رأيناه يدخل المسجد الحسيني للصلاة، أما الأسرة التي ترتكب الجرائم بأشكالها المتعددة، فإنها تستعين دوماً بمحامين بالغي المهارة والمكر، وهناك محاميان مشابهان تماماً للمحامى في "الغول" ثم الشخصية التي جسدها حسن حسين في "ضربة معلم".

ولعل مشهد لقاء محمود بالرأسمالي ورجل السياسة كمال في بيته، يوحي بالتناقض بين الطرفين (الأخيار والأشرار) فقبل أن يذهب الحارس لملاقاة كمال في ضيعته البالغة الفخامة، فإن الزوجة تطلب من زوجها أن يأخذ صورة لابنه الصغير مصطفى "يمكن قلبه يحن".. أما القلب فقد انقبض أكثر من مرة ومحمود يجتاز كل هذا السكن الواسع الفخم حتى يلتقي كمال، ظهر الوجه ليقول له: أنت متوتر، أنا أيضاً.. الوضع غلط، تسبب

فيه آخرون، أنا لست حزيناً، كان نفسي ابني يطلع مثلك، أنا مسئول عن ثلاثين ألف واحد، عمال وموظفين..

هذا المنطلق بالغ الخطورة، فلا شك أن الذي يردد مثل هذه الجمل لا يمكنه أن يتصرف بهذا الإجرام الذي رأينا عليه كمال أبو العزم، لكن من الواضح أن للإجرام وجهه الإنساني، أو أنه حالة واحدة من الفصام الذي نعيشه، فكمال قد برر وما أخطر التبرير في الدراما قائلاً: "هل يرضيك، من أجل خطأ واحد يُضر ثلاثون ألف شخصا، لأن المساومات ترخص الناس"..

تكلم والد القاتل، مبرراً مساندته لابنه أن العدول عن الشهادة ينقذ كل هذا العدد من العاملين، لأن اتهام الابن يعني انهيار هذه المؤسسة الاقتصادية (ليس إلى هذه الدرجة)، فإذا كان الأب في "ضربة معلم" قد ساند ابنه بدافع الأبوة، وكذلك فهمي الكاشف في "الغول"، فإن كمال هنا يفعل ذلك باسم المؤسسة الاقتصادية الضخمة التي يملكها، ثم يأتي دور الأبوة.. وبالمناسبة كل هذه الشخصيات تشبه شخصية جسدها آلان ديلون في الفيلم الفرنسي "وتدور الدوائر" عام ١٩٧٧ إخراج دوتشيو تساري، وهو فيلم تم اقتباسه بالكامل في فيلم "الانتقام" جسد فيه دور الأب عادل أدهم.

الأب هنا، هو المؤسسة الاقتصادية، وسوف نرى أن الحروب أو المنازعات الدامية التي حدثت في النصف الثاني من الفيلم، قد قامت بين المؤسسات الاقتصادية، ومن الغريب أن نجد أن هذا الأب "رئيس المؤسسة"

قد أمر بالقبض على الزوجة كرهينة إلى أن يؤدي محمود بشهادة لصالح الابن أمام المحكمة، وقد تم اختطاف المرأة في مشهد هو أقرب إلى الكابوس منه إلى الواقع، وقد عكس ما يتسم به أحمد جلال من موهبة تفوق بها على كل من والده وجده، ثم قام كمال هذا بقتل الزوجة بوحشية تتنافى تماماً مع ما ردده الأب..

إذن، فالمؤسسة الاقتصادية هي التي حركت الأب لقتل الزوجة، وهذه المؤسسة قد تكرست كافة القوى لمناصرتها من حرس ومباحث، وقد حاول الفيلم الابتعاد قدر الإمكان عن الجانب السياسي المباشر، بل أن الفيلم أشار أن واحداً منهم دخل السجن.

وإذا كان محمود قد تم الحكم عليه بالسجن أربع سنوات، لأنه سرق سلاحاً "ميري" للانتقام فإننا لم نعرف ما هو الحكم الذي صدر على القاتل، فنحن أمام فيلم عن شخص واحد هو المحور، والباقين شخصيات ثانوية ابتداءً من الأب والزوجة والابن، وكافة الأصدقاء أو الفرقاء، وقد تم ذلك من خلال إيقاع سريع للغاية لاهث، لا يتناسب مع تلك الموسيقى ذات الإيقاع الواحد التي سمعناها طوال الفيلم.

في داخل السجن، يقدم لنا الفيلم نموذجاً لمساجين سبق أن رأيناهم في سينما الثمانينات وهم من يطلق عليهم بالمسجون السوبر، الذين رأيناهم في أفلام مثل "إنهم يسرقون الأرانب"، و"الأفوكاتو" حيث السنديوني (أحمد فؤاد سليم) واحد من الحيتان الاقتصادية الكبار، له في داخل السجن حظوة، حمام خاص، وحرس يمنعون الآخرين من الاقتراب منه، وبالمصادفة،

فإن محمود يكتشف أن هناك خصومة بين السنديوني ورأسمالي آخر، هـو أيضاً خصم لكمال أبو العزم، وقد دبر السيناريو خطة تمكن بها محمود من أن يطرح مشروعه الانتقامي على السنديوني: "أنا عايزك في موضوع يخص صلاح المنوفي. كمال أبو العزم قتل زوجتي، وصلاح خرب لك بيتك".

هذا الإيقاع السريع جداً للسيناريو والفيلم، والمونتاج، سرعان مـا ينقلنا إلى حيث انتهت سنوات السجن، ليعود السجين السابق إلى عالمـه القديم: الضابط المرتشي الفاسد، والابن الذي صار في الرابعة من العمـر، والأب الذي يعيش على هامش الحياة، ثم داليا التي صارت صـحفية، ولا يزال لديها ثأرها القديم، الجديد في الأمر هم أعوان السنديوني الذين سوف يساعدون محمود في إشعال حرب المصالح بين كبار رجال الاقتصاد، انتقاماً لثأر قديم.

الغريب أن الزوج الذي يزور مقبرة زوجته، يقرأ أن المرأة قد ماتـت عام ٢٠٠٦، والمفروض أن ذلك حدث قبل ثلاثة أعوام، أي أن التـاريخ المكتوب على المقبرة خطأ.

القسم الثالث من الفيلم، هو متعلق بالانتقام، وأعتقد أن أغلبية أفلام السينما الأمريكية، والمصرية تقوم على هذه الفكرة التي تعتمد على مسألة المواجهة الأخيرة، وقد اهتم السيناريو بالتفاصيل الحياتية للبطـل الـذي تغيرت تركيبته كثيراً، فالأفق قد اتسع أمامه، وقد أعطى الفيلم للبطل بُعداً إنسانياً بإقامة أكثر من علاقة إنسانية: الأب، الابن مصـطفى، الصـحفية داليا، ثم ابنة كمال أبو العزم، ريهام (رشا مهـدي)، ولعلنـا نـذكر أن

الصحفي عادل كان على علاقة حب بابنة فهمي الكاشف في فيلم "الغول"، ولاشك هنا أننا أمام فيلم آخر، ولعلك سوف تشعر أن التفاصيل الزائدة عن الحد لم يكن لها داعي، أو أنها كانت ضرورية للإحساس بقيمة الانتقام.

وإذا كان بلال فضل قد تحدث عن الفلسفة والفلاسفة، خاصة هيجل ونيتشه، على لسان أستاذ الفلسفة في فيلم "عودة الندلة"، فإن محمود يتحدث إلى ريهام عن رواية "مائة عام من العزلة" التي قرأها في السجن عشر مرات، وهي من الواقعية السحرية، وهو حوار يحاول المؤلف أن يبلغنا أنه قرأ الرواية مرات عديدة، مع أنه لا علاقة بالواقعية السحرية بالسجون، ولا بأفلام الحركة، ولو أن قارئاً استوعب رواية ماركيز ما سعى قط للانتقام بهذه الطريقة الأمريكية.

لا تهمنا كثيراً التفاصيل الخاصة بالانتقام، فقد تحول الفيلم إلى واحد من أفلام الحركة، فالضابط يطلب المزيد من المال، والمنتقم يستعين بعاهرة من أجل أن يفقد أحد الاقتصاديين المجرمين توكيلاً أساسياً في تجارته وأعماله. وقد بدا أحمد بارعاً في تنفيذ مشاهد الحركة، مثل المشهد الذي يهرب فيه محمود من الحرس الذين يتابعون ريهام، فالضابط نبيل يحاول الإمساك بفريسته التي تحاول بدورها الإفلات من الضابط، رغم أن محمود لا يزال تحت قيد المراقبة.

وهناك تشابه بين الذين ينتقم منهم الفيلم وبين رواية "الكونت دي مونت كريستو"، فالضابط نبيل هو البديل من المحقق الذي زج بأدمون

دانت إلى السجن، وينجح المنتقم أن يورط الضابط الذي يأخذ حقيبة مليئة بالنقود المزيفة.

لم يكشف لنا الفيلم كيف يموت المساجين في زنازينهم، مثل العسكري، ثم ضابط المباحث، إنهم يموتون دوماً بالشنق أعلى نافدة الزنزانة، أي أن نبيل قد علق من رقبته بنفس الطريقة التي علق بها الأبرياء، ومنهم سليمان.

والمطاردات في الجزء الأخير من الفيلم مصنوعة بذكاء، وبإيقاع سريع، وبكفاءة ملحوظة، مثل السيارات التي تطارد بعضها في الشوارع، وأيضاً السيارة التي تزحف على أحد جانبيها فوق شريط القطار، وقد تم تنفيذ هذه المشاهد، مثل الكثير من مشاهد الفيلم، بما يوحي أننا بدأنا عصراً جديداً اسمه مشاهد سينما كليب، فاللقطات أشبه بالقصاصات – خاصة في المعركة الأخيرة – والطلقات التي تنطلق وراء بعضها، والغريب أن كل هذا حدث دون أن يكون في المدينة شرطي واحد..

لا تستطيع أن تمتلك نفسك من الإعجاب بالفيلم وإيقاعه، على الرغم من تقليديته، فالأشرار يلقون جزاءهم والمصير نفسه، مثلما جعلوا الآخرين يدفعون الثمن، مثل محاولة الانتقام عن طريق ريهام؛ فكمال أبو العزم يسترد ابنته، وقد أصابها مكروه، لكن ليس بالدرجة نفسها التي حدثت لمحمود وهو يشاهد جثة امرأته ممثلاً بها بعد التخلص منها..

أسامة فوزي

باحب السيما

لم يثر فيلم مصري جدلاً متعدد الأطراف، مثل الجدل الـذي أثـاره فيلم "باحب السيما" لأسامة فوزي عام ٢٠٠٤، منذ تلك الحملـة ضـد الرقابة التي أثارها عرض فيلم "المذنبون" لسعيد مرزوق عام ١٩٧٧. كان هذا الفيلم الأخير يتضمن الكثير من الإيحاءات الجنسية، والإثارة وأيضـاً الاسقاطات السياسية المباشرة.

فيلم "باحب السيما" دخل مباشرة في مسألة شائكة، وهي مسـألة التزمت الديني المسيحي، أو فلنقل التدين بشكل منغلق، والالتزام بحرفيـة النص، وهو أمر ينطبق أيضاً على المتمسكين بأدائهم في كل أنحاء الـدنيا، وليس فقط فيما يخص عائلة قبطية من شبرا، بل فيما يخص التشدد الديني في كل العقائد..

أهمية الفيلم أنه دخل إلى ما وراء الجدران، وأخرج مـا يـردده أب مسيحي مصري إلى الصالات الواسعة، فأدهش المتفرجين، وأثار حفيظـة الكثيرين، وفتح بابا للنقاش لما يمكن أن يقدمه الفن، خاصة أنها المرة الأولى التي نسمع فيها مثل هذه الآراء من مواطن مسيحي، فيما يخص دينه، وإن كان أسامة فوزي نفسه قد كشف عن تزمت مسيحي مشابه، في مشـاهد تحضير الجنازة في فيلمه الأسبق مباشرة "جنة الشـياطين" عـام ٢٠٠٠،

لأسرة عاد إليها جثمان الأب الذي عاش السنوات الأخيرة من حياته مشرداً، فصار على العائلة أن تتأمل الجثة، باعتبارها لشخص عاش نصف حياته الأولى مواطناً تقليدياً ملتزماً.

إنه الأسلوب نفسه الذي يستخدمه كافة من يريدون للآخرين الدخول في رحاب التدين، الترهيب والترغيب، ولذا، فإن ما نطق به رب الأسرة عدلي "محمود حميدة" وهو يهدد ابنه، أشبه بما نسمعه من عبارات ترهيب وترغيب لدعوة التمسك بالدين، لكن الطريقة الجافة، والوجه الجامد للأب عدلي، جعل مثل هذه العبارات أشبه بطلقات الرصاص، رغم أن الأب لم يكن قاسياً بالمعنى المألوف للقسوة، فهو لا يضرب الأبناء، مثل أغلب الآباء المصريين، لكنه يفتقد إلى الليونة، حتى في معاشرة زوجته عايدة "ليلى علوي" التي يتجنب اللقاء الجنسي بها، بادعاء أن الجنس فقط – من وجهة نظره الدينية – من أجل الإنجاب، هذه الزوجة التي ستصير منسوخة من زوجها عقب وفاته، مثلما صار مايكل كورليون نسخة من أبيه في نهاية فيلم "الأب الروحي"..

نحن في أسرة مصرية قبطية، أكثر ما يميزها أن الابن الصغير نعيم "يوسف عثمان" الذي يبلغ من العمر ست سنوات، هو صاحب وجهة نظر، وله رأي، وهذا أمر غير سائد في العائلة المصرية الشعبية، هذا الصغير هو الذي يروي وقائع الفيلم، أسوة بالنصوص الأدبية، وهي ظاهرة تتكرر للمرة الثانية في السينما المصرية بعد فيلم "أرض الخوف" لداود عبد السيد عام ٢٠٠١، وإذا كان الأب يردد بقسوة مهدداً أن الابن الذي سيذهب

إلى السينما سوف يدخل النار، فإن الابن الصغير، لديه رده المباشر: "يعني لو رحت السينما ح اشوف كل الممثلين"، الأب يهـــدد أن عصـــيان الله، والذهاب إلى السينما سيتبعه عقاب صارم، والحشر في جهنم. وهي نفـــس العبارات التي يرددها الآباء المتمتمون لأبنائهم في أفلام مصرية عديدة..

يعكس عدلي في علاقته بالله، خوفه من التعذيب إلى درجة الوسوسة: "ارحمني من عقابك، ومن جهنم"، كما أنه يحقر من نفسه حين يبتـــهل إلى خالقه بصوت مسموع: "أنا كلي ولا أسوى، أنا رمة". هذا الأب يعمـــل مشرفا في مدرسة، حاد في مواقفه، يعارض ناظر المدرسة، تدور الأحـــداث بين يونيه ١٩٦٦، إلى ما بعد عدوان يونيه ١٩٦٧، وهو متزوج من امرأة تعمل ناظرة في مدرسة ابتدائي، أحد تلاميذها هو الابن نفسه. يتمنى الأب لو أن ابنه صار قساً، كما أنه يقذف الشتائم من حوله، بما يعني حدته، أي أن عدلي يفتقد المرونة، أما الزوجة عايدة، فهي مرآته، تراجعه في لين، وهي صاحبة وجهة نظر مثل ابنها. فنانة، مرنة، ويمكنها أيضاً السقوط في الخطيئة بسبب حرمانها الملحوظ.. وهناك عدة أطراف في الأسرة، فهناك شـــخص يعاكس الجدة العجوز "عايدة عبد العزيز" في الهاتف، وترد عليه بقسوة من يتلذذ بأن رجلاً يغازلها، وكان يمكنها أن تضع السماعة، دون أن تســـمع، وتسمعنا كلمات الغزل السخيفة. هي أيضاً نموذج لامرأة مصرية بلغـــت سن الجدات، جادة، حازمة، سليطة اللسان..

في وجهة نظري نحن أمام مواطن مصري نموذجي، لا يعجبه الحـــال المائل كما يقال، فهو يختلف مع مدير المدرسة، وينتهي به الأمر أن يضربه،

أي أنه حاد في مواجهاته، لا يعرف التراجع، ولا المحاباة، وهو يصرف من نقوده على التلاميذ الفققراء، "كل فلوسه رايحة على الطلبة الفقراء، مع ملاحظة أن كثيراً منهم كانوا أساتذة في التمثيل"، وهو ليس نشازاً، كراهيته للسينما وإيمانه أنها حرام ليست نابعة منه، بل أن القس نفسه صاحب هذه الفكرة، ويعلنها على الملأ وهو يؤبن عدلي في جنازته. كما أنه – عدلي – بار بأهله، وأسرته أي أن هذه ليست أفكاره، بل أنه استقاها من الكنيسة.. ينطبق هذا على أدائه لكافة الشعائر: الصلاة حول المائدة، والصيام، ونبذ الجنس. "احنا كبرنا خلاص، وخلفنا، وربنا عمل الحاجات دي عشان الخلفة، عشان البشرية ما تنقرضش".

أي أن حالة عدلي ليست فردية، وهو يردد دوماً ما يردده المؤمن في أي دين، استخدام أعظم لكلمة "حرام"، والحساسية الملحوظة لارتكاب الخطيئة، ورغم هذا، فالمجتمع من حوله يحض على الخطيئة، ويمارسها بقوة، ابتداءً من الزوجة التي لن تلبث أن تقع في الرذيلة مع الفنان التشكيلي، ثم الأخت نوسة التي تتسلل داخل أروقة الكنيسة باحثة عن فرصة لالتقاط القبلات مع الشاب الذي تحبه، ثم سوف تتزوجه فيما بعد، وتكتشف أنه خدعها فيما يخص الشهادة التي حصل عليها..

يمتلىء الفيلم بالحس الجنسي، المرأة الشبقة، وعايدة، هذه امرأة محرومة وزوجها في قمة فحولته، كما أنها سرعان ما تسقط في فراش الفنان التشكيلي، والغريب أنها عندما تود أن تعترف بخطيئتها لزوجها المتزمت، فإنه يردد بكل ثقة، وتسامح: "أنا عارف"، كأن شيئاً لم يحدث.. وهناك

التلميذة التي تكشف نفسها للتلاميذ، ورغم أن الناظرة عايـــدة تنـــهرها، وتأخذ تعهداً من أمها ألا تفعل ذلك ثانية، فإنها تكشف نفسها مجـــدداً في فناء المدرسة لابن الناظرة.

الابن نعيم، هو أكثر جرأة من كافة الأطفال الـــذين عرفنـــاهم في السينما، حتى من أوسكار في "الطبلة الصفيح" فهـــو جـــرىء، ووقـــح، وخفيف الظل، والخطورة أن الذي جسده طفل خفيف الظـــل، مقبـــول، استطاع أن يغلف وقاحته في سلوفان من خفة ظل مقبولـــة، ومنشـــودة؛ فالصغير لا يتورع أن يتبول في أماكن مقدسة عديـــدة، منـــها الكنيســـة، وعيادة الطبيب، وهي مشاهد أشبه بصدمة..

هذا بالإضافة إلى أن الفيلم يحتوي على العديد من مشاهد الصدمة، مثل الشتائم البالغة القبح، والألفاظ الخارجة، التي نراها تتردد على ألسنة الجميع، ابتداءً من الجدة إلى تصرفات الحفيد الذي لا تتورع أمه البدينة عن الاستحمام عارية أمامه. كما أن الرسام "زكي فطين" يطلب مـــن عايـــدة "اقفي قدام المراية وارسمي نفسك"، بالإضافة إلى التأوهات الحـــادة الـــتي يسمعها عدلي، للزوجة نوسة وعريسها وهما في مصيف رأس البر..

إنه التناقض الحاد بين أي طرفين في السلوك، وكأننا أمام مجتمع يعوم فوق بحيرة من الآثام.. إذن، وعلى المستوى الأخلاقي فالأب على حـــق، وأيضاً عايدة عندما تحولت عقب وفاة زوجهـــا وصـــارت متشـــددة في تصرفاتها، مثملا كان زوجها الراحل عدلي. هي على حق، إلا أن الفـــيلم حاول التعامل مع الزوج على أنه الجمود، التحجر، وأن نعيم هو الـــذي

يسعى لفك هذا الجمود بالذهاب إلى السينما، خاصة أن الأفلام التي يتحدث عنها، ويسعى لمشاهدها هي أفلام عاطفية، أو "وسترن" أو مغامرات لا تناسب طفلا في مثل سنه، منها "معبودة الجماهير"، و"غرام في الكرنك"، وذلك من منطق أن السينما هي الجنة، وأن التذاكر من صكوك الغفران للمشاهدين.

لا شك أن من عنوان الفيلم أننا تصورنا الحدوتة أقرب إلى ما جاء في فيلم "سينما باراديزو" للإيطالية تورناتوري، لكن السينما هنا كانت هامشية، قياساً إلى الفيلم الجميل الذي سحرنا في عام ١٩٨٩، لكننا هنا مع أسرة مسيحية، في ما يشبه الملحمة الشعبية، هناك أشخاص عديدون، من وجهة نظر نعيم، وأيضاً من وجهة نظر كاتب السيناريو نفسه. فقد صور الفيلم أكثر من عائلة مسيحية، وبعض تفاصيل حياتها، مثل الموقف المتشدد الذي وقفه الخواجه بشرى "رؤوف مصطفى" إزاء زواج ابنته سميحة، فقد عارض الزواج قبل حدوثه بدقائق عندما اكتشف أن العريس قد كذب عليه بشأن الشهادة الدراسية، وهو يعلن تبرأه من ابنته نوسة لو تزوجت، ثم يوافق على العقد على مضض، ويصاب باكتئاب، لكنه يحتضن ابنته عندما تصاب في محنة في علاقتها مع زوجها، هذه قصة ثانوية، لكنها تكشف مجتمعاً متشابكاً من خلال قصصه.

ولعل أجمل ما في الفيلم، من هذه الناحية هو رحلة الأسرة إلى مصيف رأس البر، في الأيام التي سبقت عدوان يونيه ١٩٦٧ مباشرة، عبد الناصر يخطب مردداً أنه ليس "خرع"، مثل إيدن، ثم نسمع صوته بعد أيام يلقى

خطاب التنحي، ففي المصيف، يتصرف المصريون على سـجيتهم، تـترل النساء إلى البحر، ويمكن للزوجين أن يقفا خلف جدران خشبية في الشالية، دون أن يتصورا، أو يأبها، أن هناك من يسمع أصواهما..

وفي هذه الأيام أصابت أزمة قلبية عدلي، رب الأسرة ويموت، بعد أن اقتنع أن عليه أن يذهب إلى السينما مع ابنه، وأن يركب معه دراجة على شاطئ البحر، بدا الأب الذي اشترى تليفزيوناً كأنه قد عدل عن أفكاره، إلا أن القس يبارك في روحه أنه كان متديناً، وأنه رأى أن السينما حـرام، وأن التليفزيون هو روح الشر..

الابن الصغير المتمرد، الذي يحكي لنا وقائع الفيلم من خلال الماضي، بدأ يعاني من أمه، فهي تحمل المسئولية، وتسير على خطى زوجها الراحل، وفي نهاية الفيلم، تحدث عدة وفيات، منها رحيل بشرى والد سميحة ويصبح على جيل جديد أن يتحمل المسئولية، فقد سافر الشاب نبيل خارج مصر، ولم يعد، وهو الذي علم نعيم كيف يحب السينما والتليفزيون، ومهما كان تشدد الأم، التي تحولت، فإن التليفزيون شهد طريقه إلى البيت فاشـتروا جهازا لكل أفراد الأسرة.

إيناس الدغيدي

الباحثات عن الحرية

ماذا يعني أن يكون هناك فيلم جرئ؟.. وهل ما نشاهده في أفـــلام إيناس دغيدي يعني أننا أمام أعمال جريئة؟

صارت سمعة هذه الأفلام تسبقها - حتى قبل عرضها - وأنا شخصياً أعتقد أن ما يشار إليه من جرأة لا تعادل ما سبق لأســاطين الســينما أن قدموه من قبل، وعلى رأسهم صلاح أبو ســيف، الــذي نــاقش كافــة الموضوعات التي تضع الآن عليها أستار من المحرمات، بشكل راق، وهـــي أعمال صارت كلاسيكية ومألوفة..

تطرح هذه الأسئلة نفسها من خلال عنوان فيلم إينـــاس دغيـــدي "الباحثات عن الحرية"، وهو يعني أن الحرية هنا لا تعني التـــزام امـــرأة في مسيرها الحياتية، بقدر ما هو التحرر الأخلاقي أي العيش بدون قيود.. إلا أن المتمعن في ما قدمه الفيلم، سوف يكتشف أن بطلات الفيلم الثلاث لم يبحثن عن الحرية، بل هربن إلى باريس من قيود الشرق، دون أن يكـــون لبعضهن، أو لإحداهن أي مفهوم لما يعنيه مصطلح الحرية بمعناه الفلســـفي، أو الوجودي، باعتبار أن باريس كانت طـــوال نصـــف قـــرن عاصـــمة للوجودية..

في البداية، نقول أن أهم ما في فيلم إيناس دغيدي الجدية، إنها ربما إحدى المرات القليلة التي تصنع فيلماً نسوياً، فالرجل هنا مخلوق هامشي، رغم أنه سبب البلاء الذي لحق بالنساء الثلاث، ونحن نتوقف عند هذه النقطة باعتبار أن الرجل كان ركيزة أساسية في أغلب أفلامها، ومنها: "مذكرات مراهقة"، و"دانتيلا"، و"استاكوزا"، وغيرها..

نقول "فيلم نسوي" على استحياء ، فشتان ما بين السينما النسوية الحقيقية، وفيلم إيناس الدغيدي، لكن الصداقة التي ربطت بين النساء الثلاث اللاتي يعشن في باريس، يمكن اعتبارها نسوية، رغم وجود الرجل في حياة كل امرأة منهن بدرجات مختلفة، خاصة سعاد (سناء موزيان) المغربية التي ارتضت أن تكون خليلة للرجل العجوز مقابل الضمان الاجتماعي والمادي لفتاة بلا جذور تركت أسرتها، واختارت الإقامة في باريس.

الرجل – كما أشرنا – موجود بدرجات مختلفة في حياة كل منهن، فالفنانة المصرية عايدة (داليا البحيري) غادرت وطنها بعد أن انفصلت عن زوجها الذي حرمها من حضانة ابنها وقررت الاستقرار في باريس أربع سنوات دون أن يكون في حياتها رجل بالمعنى المفهوم، وسوف نرى أن العلاقة التي ربطتها بأحد المترددين على معرضها عمر (أحمد عز) قد تمت بسرعة وأخذت شكلاً قوياً، رغم أنها قصيرة العمر، وأن الرجل هنا يبدو أكثر غيرة وتجربة مع النساء..

أما الرجل في حياة اللبنانية أمل (نيكول بردويل) فهو ينقسم إلى رجلين الأول حبيب قديم تم اختطافه على أيدي الميليشيات المتحاربة في

لبنان أثناء الحرب الأهلية (تدور أحداث الفيلم عام ١٩٨٩) في بـــاريس، أما الرجل الثاني فهو زميلها في الصحيفة العربية التي تصدر بباريس تحـــت اسم "الوعي" وهو كمال (هشام سليم) الذي لعب دوراً في العثور علـــى حبيبها وأعادها إليه في المشهد الأخير من الفيلم.

وهذه الفتاة أقرب في صوتها إلى الشخصية التي جسدتها ديان كيتون في فيلم "البحث عن السيد جوديار" لريتشارد بروكس عام ١٩٧٨، فهي في النهار صحفية ملتزمة معتدة بنفسها لديها قضـــيتها وتـــرفض كافـــة الإغراءات، وفي الليل تتحول إلى أنثى متوحشة ماسوشـــية، لا تســـتمتع بالجنس إلا إذا ضربت عشيقها وضربت منه بالشدة نفسها، (لعل هذا هو ما تصوره البعض جرأة، رغم أن هناك شاهد أكثر جرأة في فيلم "المذنبون" لسعيد مرزوق عام ١٩٧٧)

سعاد المغربية هربت من طغيان أسرتها، وجاءت إلى بـــاريس تغـــني، وتعيش مع العجوز عباس صاحب المحل الذي تعمل فيه، والذي يهـــددها دوماً بقطع رزقها لو تمردت عليه، هو متزوج من امرأة أخرى، ويتخذ من سعاد خليلة له، تنجح في أن تجعله يحرر لها بعض الشـــيكات، ثم يســـرقها منها، العلاقة بينهما مليئة بالشد والجذب.

تلك هي الخطوط الأولى لهؤلاء النساء، وقد صور الفيلم أن هنـــاك صداقة ربطت بينهن، لكن أي مسكن لم يجمع بينهن للمعيشة مثلما نرى في أفلام نسوية أوروبية، ومنها أفلام مرجريت فون تروتا على سبيل المثـــال، وذلك باعتبار أن كل امرأة لديها حبل سري يربطها برجل أو بأكثر، وأن

من الأفضل لخصوصية كل واحدة أن تعيش في بيت منفصل، كـــي يـــأتي الرجل إلى هذا البيت أو إلى بيت آخر.

على سبيل المثال، فإن أمل – عندما تصبح امرأة أخـــرى – فإنها تذهب مع رجل قابلته لتوها إلى أحد الفنادق، وهناك يمـــارس كـــل مـــن الطرفين ماسوشيته على الآخر، أي أن أمل تبقى في مترلها بدون مغـــامرات من هذا النوع حتى تستطيع أن تجلب زميلها وحبيبها إلى دارها، والغريب أن هذه المرأة في الصباح، وأحياناً في الليل، ترفض مضاجعة ما أسماه الفيلم بالزعيم، وهو رجل يتاجر في السلاح، ويشعل الحرب في لبنان، ويقـــيم في باريس في أعلى المدينة في منتجع بالغ الفخامة، ويبدو هذا أمر أقـــرب إلى الفصام الذي أصاب المرأة نفسها..

وقد حاول الفيلم التعاطف مع أمل في المواقف المتناقضة، فهي أكثـــر الشخصيات عمقاً، ومرسومة فنياً أفضل من الشخصيتين الأخريين، فهـــي امرأة متعددة الأبعاد، يطاردها ماضيها البالغ العنف في لبنان المحترقة مـــن الحرب الأهلية، واختطاف حبيبها من المليشيات، ثم حياتها المتناقضـــة في باريس حيث يطلب منها رئيس التحرير مقابلة الزعيم، ويتصـــرف هـــذا المسئول (رئيس التحرير) بما يوعز أنه قواد يسلم الصحفيات الحســـناوات إلى راغبي المتعة من المسئولين، ويعكس هذا أحوال الصـــحافة الباريســـية العربية التي ازدهرت في السبعينات والثمانينات خـــارج حـــدود الـــوطن العربي، وإن لم يشر الفيلم إلى هوية التمويل..

فقد لعب رئيس التحرير أكثر من دور للضغط على أمل أن تـــذهب إلى الزعيم – الذي اكتفي بأن سلمها الحوار – وهو الرجل الـــذي ظـــل

يطاردها أولاً بالحسنى، ثم سلط عليها رجاله كي يضربوها، وهي التي قامت بطعنه بالسكين في هذا القصر المزيف.

وتكاد تكون أمل هي الشخصية المحورية في الفيلم، فهناك شخصيات عديدة تدور في فلكها منهم رئيس التحرير، والزعيم (سمير شمص)، وكمال زميلها المصري الذي يحبها، وأيضاً الرجال الذين اصطحبتهم ليلاً كي تمارس معهم ساديتها وماسوشيتها المزوجتين معاً، وأيضاً الصحفي السوداني عبد الله الذي ألقى بنفسه من فوق برج إيفل احتجاجاً على السياسات العربية، دون إشارة واضحة إلى ذلك..

وباستثناء الصحفي السوداني، فإن أغلب الرجال في الفيلم يبدون في صورة سلبية، ولعل هذه واحدة من سمات السينما النسوية التي رأيناها لدى الفرنسية كولين سيرو – مثلاً – ولنبدأ بشخصية الزوج خالد (تامر هجرس) الذي يشعر بالغيرة من نجاح زوجته الفنانة عايدة، هو رجل شرقي متسلط، لا يتحمل نجاح زوجته، ويرفض أن تسافر إلى باريس في منحة فنية، ويقوم بتطليقها ويمنع ابنه الصغير من الرد على هواتفها، وقد صوره الفيلم طاغية لا يعرف التفاهم، ولم يقدم لنا الفيلم أي تبرير لعدم اقترانه بامرأة أخرى، وبعد أربع سنوات تعود إليه امرأته فيتقبلها بشروط أن تبتعد عن الفن، لكن السيناريو وضع نهاية مفاجئة، فالطفل الذي ظل مطيعاً طانعاً لأبيه قرر التمرد وخرج مع أمه دون أي مقاومة من الأب، أو محاولة لاستعادته لتبقى نهاية هذه العلاقة شبه مفتوحة، رغم أنها تؤكد لنا أن الطفل صار واعياً..

الرجل الثاني هو "علي" التاجر المغربي، صاحب محل تجارة في باريس، هو لا يتخلى عن زيه العربي المغربي في الكثير من الأحيان، أشيب، يبدو سنه على ملامحه وتصرفاته، يعاني من ضعف جنسي في بعض المشاهد، ولعل سر علاقته بسعاد أنها شابة، وأكثر إثارة من امرأته الأخرى التي لا نكاد نعرف عنها شيئاً، هو مثل الكثير من الرجال في هذه السن يميلون إلى تعدد العلاقات تبعاً لما يمتلكون من رجولة بدأت في الذبول، والكثير من المال، هو يغدق من ثروته على عشيقته الصغيرة فيؤجر لها شقة، ويمنحها الشيكات العالية الأرقام، كما أنه يقوم بإهانتها عندما ترفضه، ثم يطردها، ويعود إليها. وهو الذي يمنحها الشيك، ثم يسرقه منها، كما أنه يطلب من عايدة مبلغ ٤٠٠ فرنكا فرنسيا، مقابل أن تكون سعاد "موديلاً" للوحة سوف ترسمها..

هناك رجل ثان في حياة سعاد، هو منصور، صاحب الشركة الفنية التي تتبنى موهبتها كمطربة، يحاول أن يجذبها إلى عالم الدعارة، ويسعى إلى بيع جسدها للزبائن والعملاء الذين يتعاون معهم، ويبدو واضحاً في مطالبه معها وهما في السيارة، بما يعني أن الباحثات عن الحرية هنا هن فريسات للرجال من طراز رئيس التحرير حسام، وصاحب الشركة الفنية منصور..

رئيس تحرير جريدة "الوعي" هو الرجل الثالث، أو الرابع من مجموعة رجال الفيلم، يبدو مكشوف الوجه، يطالب الصحفية الحسناء أن تذهب لعمل حوار مع بشارة، ولا يخفي عليها أنه طلبها بشكل خاص.

أما بشارة، فهو الشخصية السياسية العامة الذي لعب دوراً في إشعال الحرب، من أجل ترويج أسلحته، وهو رجل حسي يطلب أمل بشكل

خاص، وهو يتعامل معها في البداية بسلاسة ووضوح، هو يريدها حتى إذا تمنعت عليه استخدم القوة، فيرسل رجاله لإحضارها، ويرسم خطة يدفع بها أحد رجاله لاصطيادها وممارسة الجنس ليلاً تحت الأشجار، ثم يدفع بأعوانه لمعاقبتها وضربها بشكل مبرح، وهو الذي يدفع حياته ثمناً لرغبته فيها، حين تأتي إليه وتطعنه بينما رجاله يحرسون المكان.

العشاق وحدهم هم الأبرياء، والطيبون في الفيلم على رأسهم كمال الصحفي المصري الذي لم يتجاوز علاقته بأمل حد البراءة، لا يكاد يلمسها، يردد في سذاجة معبراً عن مشاعره العاطفية "شوفت يا ريس عملت فينا إيه"، وهو في أغلب الأحيان سلبي، يعمل من أجل أن يعيش، ليس من حقه الاعتراض، مجرد مرآة للعشق الرومانسي الساذج، وهو الذي يوافق على السفر إلى لبنان في مهمة عمل، ويقوم بنبل واضح بمحاولة لإعادة تجميع العاشقين القديمين: وجيه وأمل، كي يتزوجا.

أما العاشق الثاني، فهو أيضاً صورة باهتة، إنه عمر الذي يرتاد المعرض التشكيلي الذي أقامته عايدة، وسرعان ما تقوم بين الاثنين علاقة فراش، تسأله ماذا يظن فيها، وهي فوق الفراش، فيردد "أنت حرة"، ويعلن إليها أن سحرها هو الذي شده إليها، والحرية على طريقته تعني أن يدعها تتصرف كما تشاء، ويجعلها تنطق جملة بالغة الغرابة مثل "عقدة أنوثتي"، وهو يمتثل لقرارها أن تعود إلى مصر كي يلتئم شملها على ابنها، وتبدو هذه الشخصية بالغة السطحية، ويصبح عمر مجرد أداة عاطفية.

تلك صور النساء والرجال العرب الذين عاشوا في باريس، من خلال قصة الفيلم، والغريب أن باريس هنا بدت مدينة عربية في المقام الأول، لم

نكد نتعرف على أهلها الأصليين، ولا على الغرباء غـير العـرب الـذين يعيشون فيها، ولعل هذا يعكس صورة الكاتبة السورية الأصل هدى الزين مؤلفة رواية "غابة من الشوك" المأخوذ عنها الفيلم، فحسب معرفتي بها، فإنها تعيش في باريس منذ أكثر من ثلاثين عاماً، دون أن تتمكن من إتقـان اللغة الفرنسية، وذلك باعتبار أن محيط معارفها في المدينة لا يخـرج عـن العرب، لذا فإن باريس هنا بدت خالية من الباريسيين، وتحولت إلى مدينة للمهاجرين إليها، وذلك رغم المشاهد أو اللقطات الأقرب إلى السـياحية، وذلك أشبه برؤية السائحين الأجانب لمصر على أنها الأهرام فقط.

لعل هذا يعيد إلينا التجارب السابقة في السينما المصرية، من أبرزها "بناتنا في الخارج" إخراج محمد عبد العزيز عام ١٩٨٤، و"حالـة حـب" لسعد هنداوي عام ٢٠٠٤، بالإضافة إلى فيلم "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ عام ١٩٧٨، والذي كان الفيلم الوحيد الذي تدخل فيه مهـاجرة مصرية إلى المجتمع الغربي، فتحولت إلى جاسوسة، أما المهاجرون العرب في "حالة حب"، فإن الأب كان يتخذ من الأجنبيات مجرد صاحبات فـراش دون أن يقترن بواحدة منهن، أما الابن فرغم فرنسيته فإنه أحـب فتـاة تونسية، وكان له صديق بشكل حميمي هو مصري سافر إلى باريس، وفشل في التعامل مع المدينة، ومات في ظروف غامضة.

يعكس الفيلم إذن، رؤيتنا المحدودة للحياة في مدينة الحرية، فـالعرب في الفيلم يصنعون عوالمهم العربية، وليس لديهم أي اتصال حضـاري أو عاطفي مع أبناء البلاد التي ذهبوا إليها.. وتبقى المدينة مجرد محتوى بيئـي

لاستضافتهم، ليسوا فقط بغير قادرين على الولوج إليها، بل هم غير راغبين في ذلك، لا يسعون للتعرف على ثقافتها، وتصبح المدينة بمثابة مقاهيها، أو جدرانها الداخلية، لذا فإن الفيلم ينقسم إلى قسمين. المشاهد الخارجية بمعالمها المألوفة، ومنها برج إيفل ونهر السين، ثم الأماكن الداخلية التي تعيش فيها النسوة ورجالهن، لذا فإن التصوير الداخلي لهذه الأفلام يمكن أن يحدث في أي مكان، كما أن هؤلاء النسوة يرتدن النوادي الليلية والبارات، ولم نر أياً منهن تذهب إلى مكتبة، خاصة أن ظاهرة القراءة لدى المرأة الباريسية هي حالة من الهوس الملحوظ.

إذن، فالمقصود بالحرية هنا، هو التحرر الجنسي والخروج بعيداً عن قانون الرجل الشرقي، وليس التعرف على المعنى الوجودي للحرية، كما تعلمنا على أيدي فلاسفة وأدباء وفناني الوجودية، منذ منتصف القرن التاسع عشر، وحتى رحيل سارتر في التسعينيات من القرن العشرين، وقد تمثل البحث عن الحرية فيما قالته عايدة وهي تردده: "عقدة أنوثتي"، وقد اختار الفيلم ثلاث نساء حسيات؛ فأمل عشيقة فراش للرجال الذي يرغبونها، وتطفئ نيرانها، كما أن "علي" هو عشيق فراش لا أكثر بالنسبة لسعاد، أما عايدة فهي تصعد إلى سرير عمر بعد فترة وجيزة.

بدت هذه الشخصيات أقرب إلى الأشباح، لم يحدث لهن التغير للأفضل بذهابهن إلى بلاد الحرية، وتؤمن سعاد مثلاً بالمثل الذائع الصيت "ظل رجل ولا ظل حيط".

تحولت باريس هنا إلى مكان للمتعة، حتى لدى الثري العربي الذي صوره الفيلم، ساذجاً، عبيطاً، شهوانياً، حيوانياً، يحب المال والجنس،

ويشتري بما يملك أجساد الأخريات، ويحول مقره الباريسي إلى حريم يعيد إلينا ما عرفناه عن عصر الحريم في القصور القديمة.

هل هذه هي الجرأة التي وصمت بها أفلام إيناس دغيـــدي خاصـــة "الباحثات عن الحرية" في رأيي أنها جرأة عبيطة تجعلنا لا نتعاطف مع هـــذه النماذج السطحية، ونبحث عن معان أفضل.

كانت جرأة المخرجة – في منظوري – هو اختيار ممـــثلات جـــدد ليضطلعن بالبطولة، في وقت ذاع فيه مصطلح السينما النظيفة، فكانـــت نيكول بردويل، وسناء موزيان، بالإضافة إلى ممثلين من لبنان، والمغـــرب لم يألف المشاهد وجودهم، ولا شك أن أغلب هذه الوجوه أجادت في حدود السيناريو المكتوب لها.. كما أن المخرجة أعادت كل من اللبنـــاني سمـــير شمص، والمصري مروان حماد إلى الشاشة.

إيهاب لمعي

من نظرة عين

عندما نشاهد فيلماً جديداً، أغلب الذين صنعوه من الفنانين الجـــدد والشبان، فإن أول شيء تبحث عنه هو روح هذا العمل المتجددة، يمكن أن ينطبق ذلك على فيلم "من نظرة عين" مخرجه إيهاب لمعي يقـــدم تجربتـــه الإخراجية الأولى، وهو أيضاً صانع الديكور، بالإضافة إلى أنه كاتب القصة والسيناريو والحوار.

أغلب الأسماء التي على الشاشة هم من الشباب، ابتداءً من الأبطال: عمرو واكد ومنى زكي، وشريف رمزي، أما عواجيز السينما فقد قاموا في الفيلم بأدوار صغيرة، بدت وجوههم بعيدة في أغلب مشاهد الفيلم قياساً إلى تلك اللقطات القريبة جداً لكلا البطلين، وأيضاً للموتوسيكل الـــذي اخترق به أكرم "عمرو واكد" شوارع المدينة طوال أحـــداث الفـــيلم – بشكل مبالغ فيه – وقام الفيلم بتصوير الموتوسيكل من أكثر مـــن زاويـــة تصوير، كأنه العروس الحقيقية في الفيلم، موحياً أننا أمام فيلم دعائي عـــن هذا النوع من الموتوسيكل، وأيضاً التليفونات المحمولة وأحـــد الفنـــادق بالقاهرة.

ما أن تبدأ الأحداث، حتى يكتشف المتفرج أنه أمام عمل قديم، بطيء الإيقاع للغاية، فليس فقط من خلال قصة متكررة سبق أن شاهدنا أجواءها

مراراً، بل بدا الفيلم كأنه يسير بسرعة السلحفاة، رغم مهارة المونتيرة داليا الناصر..

أول ما يتبادر إلى الذهن أننا أمام تشابه واضح بين الفـيلم، وبـين الفيلم الأمريكي "مخططة الزفاف" الذي قامت ببطولته جينفر لوبيز، وهـو تنويعة مختلفة من فيلم "زواج أعز صديقاتي" الذي تم أيضاً اقتباسه في مصر باسم "ليه خلتني أحبك" وقامت ببطولته أيضاً منى زكي.

تدور أحداث الفيلم الأمريكي حول فتاة بسيطة، تقـوم بتخطـيط حفلات الزفاف، وتصويرها إلى أن تقع في غرام عريس إحدى زميلاتهـا، وتتزوج منه، رغم أن الجميع يتأهب كي تزف العروس إلى عريسها الـذي اختارته، أي أن مشاعر العريس سوف تتغلب تماماً، من الزوج المتوقع، إلى طرف آخر لم يكن في الحسبان.

الجو العام في الفيلم الأمريكي انتقل إلى الفيلم المصـري، وتحولـت مخطط حفلات الزفاف إلى مصور حفلات الزفاف، الذي يصر أنـه لـيس صانع صور، أو شريط فيديو، بل هو يخرج فيلماً عن حفل الزفاف "فارق ساذج وغير مفهوم"، فهو يصور العروس داخل بيتها، وفي غرفتـها ومـع أشيائها الخاصة وألعاب طفولتها، ثم يذهب معها إلى الكوافير، كما يفعـل ذلك أيضاً مع العريس، وفي النهاية ينتقل إلى حفل الزفاف نفسه في أحـد الفنادق الكبرى.. وقد اختار الفيلم هذه المهنة الغريبة، لأنها أشـبه بمهنـة مصممة حفل الزفاف، والسبب بالطبع من أجل إتاحة الفرصة أمام كـلا

العاشقين الجديدين أن يقترب أحدهما من الآخر أثناء الاستعدادات، حتى إذا حانت لحظة الذروة، قررا أن يتزوجا ويتخذا القرار المصيرى.

التفاصيل الإضافية في الفيلم المصري، أن أكرم يبحث عن فتاة أحلامه، من ناحية الشكل فيقوم بتركيب وجه "فقط" هذه الحبيبة عن طريق برامج الفوتوشوب، المصادفة أنه قبل هذا العرس بساعات كانت الصورة التي قام بتركيبها أشبه كثيراً لنفس العروس سارة "منى زكي" ما جعله يردد بمجرد رؤيته في غرفتها، وحتى المشهد الأخير من الفيلم جملة كان من المفروض أن تكون عنوان الفيلم، قبل أن يتغير إلى العنوان التجاري، هذه الجملة هي "باحبك وح أتجوزك"، يقولها كأنه يقرر واقعاً هو الذي يحدده كالقدر، وكأنه يفرض على العروس مشاعره، وأن تبادله بدورها بمشاعر شبيهة لدرجة أنها في النهاية، ووسط كل هؤلاء المدعوين أكثر في الفندق الفخم، تترك عريسها وتذهب إلى أكرم.. منتهى الرومانسية الساذجة طبعاً، خاصة في مجتمعنا الشرقي، أياً كانت طبقاته، حتى لو كانت بناته من طراز سارة إبراهيم هذه، حتى لو أعلن علينا المخرج في البداية عشقه الشديد للسينما الأمريكية والثقافة الأمريكية متمثلاً في اختيار أغنيات ليلي هوليداي، ولويس أرمسترونج وفرانك سيناترا، ممزوجة بأغنية "دخلت مرة جنينة" التي غنتها أسمهان عام ١٩٤١، على الطريقة الغربية، وأيضاً عندما جعل مطربة أوبرالية تسمى عبير صنصور تغني في أغلب مشاهد النصف الثاني من الفيلم أغنية محمد فوزي الشهيرة من نظرة عين قلبي رماني.. حبيت وبقيت مخلوق تاني.. بطريقتها الخاصة.

المهم في الفن هو أن يصدق المشاهد ما يراه، فالمفروض أننا أمام فيلم كوميدي، ورغم أن المخرج أضاف شخصيات تحاول أن تصنع البسمة، فإنه شتان بين ما فعل إيهاب لمعي هنا، وبين الإضافات التي حدثت في فيلم "ليه خلتني أحبك" لساندرا نشأت، فالإضافات التي أحدثها لمعي تمثلت في أن هناك جارة بصاصة هي معتزة "مها أبو عوف" تتلصص على جارتها العروس وأسرتها، وهي امرأة وحيدة، تسعى إلى إشباع فضولها من خلال النافذة التي تطل على بيت العروس، وفيما بعد فإن هذه المرأة تفتح شقتها من أجل أن يقوم أكرم وعمته بعمل مقالب للعروس، ولمراقبة حركات الاستعداد للزفاف. خلت مثل هذه المقالب التي ارتكبها أكرم في حق عروسه المنتظرة من أي جاذبية، مثل إلغاء حجز صالة الافراح، ومراقبة وقائع العرس من خلال وحدات تصوير متطورة، مما زاد من الإحساس بالملل.

نهاية مثل هذا النوع من القصص متوقع، فلابد أن يتزوج البطل من حبيبته، والمسألة تنحصر في مجموعة عقبات على البطل أن يجتازها من أجل الحصول على حبيبته. أي أن النهاية المعروفة سلفاً تحتاج إلى تفاصيل في الوصول إليها تتسم بحيوية متدفقة للغاية، ويمكن مشاهدة هذه التفاصيل من خلال بداية اليوم، حتى يفوز أكرم بحبيبته، وقد خلت الحواشي من أي جاذبية منها على سبيل المثال قيام شقيق العروس "شريف رمزي" بضرب عريس أخته هشام "أشرف رياض" بقبضة قوية أسالت دمه، لكن العريس "الشرقي" قام بتمرير هذا الحدث وكأن شيئاً لم يتم، واستعد للعرس، وتكلم فيما بعد إلى شقيق عروسه وكأن شيئاً لم يكن، كذلك فإن والد

العروس "أحمد راتب" قام بدون سبب بتوزيع أكياس بطاطس على المدعوين كنوع من المزاح الثقيل، وكل ما فعله العريس أن قال لسارة: شايفة أبوكي بيعمل إيه..

مشاعر سارة تبدلت بسرعة، وأحبت مصور الأفراح، وتركت كل هذا العالم الذي ينتظرها من أجل عيون شاب لم تعرف اسمه حتى بعد أن دب الحب في قلبها، ويعيدنا هذا إلى مسألة الزواج الشرقي، فمعنى وجود حفل زفاف في القاهرة، إن هناك مؤسسة اقتصادية تحركت، وأن هناك شقة في انتظار العروسين، وبيت وحياة.. وتبدو مسألة الحب هنا بمثابة عملية تكميلية، فنحن لا نعرف هل يمكن للحبيب القادم أن يقيم منزلاً أم لا.. كل ما يردده بسخافة مقصودة وعصبية، وحتمية: باحبك وعايز أتجوزك.. بل انه عند اللقاء الأول بها يعطى لنفسه كرجل شرقي الحق في أن يصنعها.

إيقاع بطيء، يبدو واضحاً في تكرار أشياء عديدة، منها صورة الوجه الذي يتم تركيبه في بداية الفيلم، والتركيز على لغة العيون بين العاشقين الجديدين في أكثر من مشهد، وإحساس أننا أمام إيقاع مسرحي، خاصة الدور الذي يمثله جميل راتب حول رجل عجوز يتحدث عن تجربته الزوجية.

كما سبقت الإشارة، فإن أغلب العاملين في الفيلم من الشباب ابتداءً من الموسيقار عواد الذي لملم أشهر أغاني الأفلام الأجنبية والمصرية قديما وحديثا، إلى مدير التصوير وليد نبيل، والمونتيرة داليا الناصر، ولعل الكثيرين لا يعرفون أن المخرج إيهاب لمعي، كانت تجربته الأولى هي كتابة

سيناريو فيلم فلسطيني باسم "زواج رنا" عرض في مهرجان كان عام ٢٠٠٢، دون أن نحس به، وقد قام بنفسه بكتابة السيناريو والحوار، وبدا ما كتبه بطيء الإيقاع، والسبب واضح بالطبع، هو قلة الأحداث، وأمام ذلك فإننا رأيناه يقدم جزءًا إعلانياً عن أجهزة حديثة، وعن فنادق..

وقد كان يمكن للمخرج أن يستفيد مثلاً من زيارة العمة ثريا لبيت يستعد لزفاف الابنة الوحيدة، فيصنع من هذا التناقض مواقف ضاحكة، لكن المونتاج السريع يمكنه أن يضر الكوميديا، حيث أن على المشاهد أن يكون لديه وقت للضحك، قبل الانتقال إلى المشهد التالي.

منى زكي نجمة الفيلم، قامت بالتمثيل وهي حامل في شهور متقدمة، بدا ذلك واضحاً على حجم جسمها المنتفخ، وعلى تودجات وجهها، لذا فإن كاميرا وليد نبيل قامت بتصوير وجهها في أغلب الأحيان، وقد بدت بطنها منتفخة فعلاً، حتى من لا يعرف وهي ترتدي فستان الفرح، وهي في غرفتها، وقد أفقد هذا مصداقية التمثيل والرؤية.

عمرو واكد الذي أجاد أسامة فوزي أداءه في فيلمه الأول "جنة الشياطين" عام ٢٠٠٠، سرعان ما أدار وجهه الرومانسي إلينا في عدة أفلام، منها فيلمه "ديل السمكة" مع بداية عام ٢٠٠٢ ثم تبلورت ملامحه وتعبيرات وجهه تتساءل: هل تكفي الأعين الملونة لصنع عاشق رومانسي؟

وضع الفيلم العديد من نجوم السينما الأكبر سناً في أدوار صغيرة، ماجدة الخطيب جعلت من دور العمة ثريا شيئاً مليئاً بالديناميكية، لكن السيناريو لم يستفد كثيراً من موهبتها، السن زحف دون أن تدري على

الجميلة مها أبو عوف، أغلب الممثلين الشباب يحتاجون إلى تدريب، لكـــن شريف رمزي خرج من جموده.

غالباً، وعند التجربة الأولى لمخرج ما، فإن الناقد يضـــع الأمـــر في الاعتبار، ويبقى عليه أن ينتظر التجربة القادمة إلا أنها جميعها لم تكن بأفضل من فيلمه الأول.

خالد الحجر

حب البنات

هل يمكن للسينما المألوفة أن تعود مرة أخرى إلى الصالات؟

المقصود بالسينما المألوفة هو أن تكون هناك حدوتة، وموضوع مفهوم، له قيمة إنسانية، مما يشبع الإحساس الإنساني بالحاجة لمعايشة قصص الآخرين، وكأنها قصته هو.فيلم "حب البنات" إخراج خالد الحجر، يأتي مختلفاً عن الموجة السائدة، ويعيدنا إلى زمن كنا نستمتع به بمشاهدة الأفلام المألوفة، وهذا لا يعني أننا أمام فيلم بالغ الجودة، لكن القصص الثلاثة التي تعيشها ثلاث شقيقات تكفي لأن تجعلنا نشعر بالرضا..

لا يمكن مشاهدة هذا الفيلم أو الكتابة عنه، دون أن نقرنه بفيلم "سهر الليالي" لهاني خليفة ٢٠٠٣، فالمؤلف في كلا الفيلمين هو تامر حبيب، الذي بدا كأنه كتب فيلماً واحداً من وجهتي نظر مختلفتين، وصار الفيلمان ينتميان إلى المؤلف أكثر من المخرج الذي تغير في كلا الفيلمين وقد تكرر هذا في بقية أفلام المخرج حتى عام ٢٠١٢.

تقوم الفكرة الأساسية في فيلم "سهر الليالي" حول تفاصيل انهيار أربع علاقات زوجية، ثم إعادة التئام هذه العلاقات مرة أخرى، وعبقرية الحدوتة هي في التفاصيل، أما "حب البنات" فإنه يقوم على أساس التئام ثلاث علاقات عاطفية، ببطء ملحوظ، من خلال رواية يحكيها طبيب نفسي حول جاراته الثلاث اللاتي ارتبطت كل منهن بعلاقة عاطفية.

نحن أمام أكثر من قصة حب تمشي كلها متوازية في تصاعد ملحوظ، مثلما دارت أحداث "سهر الليالي" في هبوط كان سببه محنة مر بها أبطـــال هذه القصص، ومن الواضح أن تامر حبيب وجد أن هذه فكرة مضـــمونة لجذب المتفرج، فراح يعزف عليها مجدداً في فيلمه الثاني.

مهيب النشوقاني "أشرف عبد الباقي" ليس محللاً نفسياً فتح عيادتـــه لمعالجة مرضاه المترددين عليه، بقدر ما هو متخصـــص في حكـــي ثـــلاث حكايات عن جاراته الثلاث اللاتي وجد نفسه وعيادته في الشقة المقابلة، إنه هنا راوية ومن أجل ذر الرماد في العيون، فقد تردد على عيادته كمحلـــل نفسي شخصان بدوا أقرب إلى الهوس منهما إلى المرضى، وسرعان ما تخلى مهيب عن مسألة الحديث عن مرضاه ليزج بنفسه في قصة حب عمرية مع جارته ندى "ليلى علوي" التي مات أبوها لتوه، فكانت الفرصة أن يتقرب إليها "أبدا الشعور بالملل والفراغ عندما يغادر آخر مريض العيادة، أعرف جيداً أنه لن يملأ فراغي غير حب جديد يؤنسني" ويردد مهيب أنه مصاب بمرض الحب من أول نظرة، لذا فإنه سيتقمص دور العاشق للأخت نـــدى التي صار عليها أن تكون وحيدة بعد وفاة أبيها، ثم سرعان ما سيتخلى عن مشاعره تجاه الفتاة، حين يعرف أنها واقعة في غرام رجل آخر، وأنها سوف تحتاجه كمحلل نفسي ليحل لها مشكلاتها.

إنها نفس الحكايات المتتالية، التي سوف تسير بشكل متواز، مثلمـــا رأينا في "سهر الليالي"، في البداية كـــان علـــى الســـيناريو أن يســـتجمع الشقيقات الثلاث، الثانية غادة "حنان ترك" المعيدة في جامعة الإسكندرية،

التي تشعر بالجفاء الشديد تجاه الأب الراحل، أما الثالثة رقية "هنا شيحة" فهي تقيم مع أمها في بريطانيا، وعليها أن تأتي إلى مصر للإقامة في مصر لمدة عام، حتى يتسنى لها أن تحصل على نصيبها من ميراث ضخم.

الموضوع الرئيسي في الفيلم هو أن الوصية التي تركها الأب، تحتم على بنات أن يعشن معاً، بهدف إحداث التواؤم فيما بينهن، لكن الصياغة السينمائية الغالبة، لم تبعدنا عن فكرة سهر الليالي، بشكل مقارب، فكل فتاة منهن، تقع في قصة حب، ربما لأول مرة، حسبما تفهم من الحوار، وحسب الرواية التي يحكيها الطبيب النفسي فإنه في كل مرة تقع عيناه على إحداهن، فإنه يسعى إلى التقرب إليها، حتى إذا وجد أنها ارتبطت بغيره، رمى بشباكه على الأخرى، فيفعل الشيء نفسه، يتصنع حيلة لمقابلتها بما يشبه الصدفة، ثم تتولد صداقة بين الطرفين، ويكتشف أنها في حالة حب، وفيما بعد تصير زبونته في عيادته النفسية، وهي أيضاً محل إقامته.

هي علاقات تتكرر بكافة تفاصيلها، من ناحية مشاعر مهيب، ومصائر قصص حبه التي تبدو من جانب واحد تجاه الشقيقات الثلاث، ومصائر هذه العلاقات أيضاً، حيث تتحول الفتيات إلى زبونات في عيادة الطبيب.

أما مسألة لملمة العلاقات، فإننا في الفيلم نشهد بدايات العلاقات العاطفية لكل فتاة، ثم المحنة السريعة التي ستتعرض لها كل علاقة، قبل أن يلتئم الشمل، إنها الآلية نفسها، فندى أثناء وجودها في سوبر ماركت بصحبة مهيب، تلتقي بحبيبها القديم عمر "أحمد عز" ويكون هذا اللقاء بمثابة

إعادة لملمة العلاقة القديمة التي تنتهي بالزواج، أما غادة الـــتي تتصـــرف بعدوانية تجاه الجميع بمن فيهم أمها، فإنها تجد مشاعر الحب تتسرب إليهـــا شيئاً فشيئاً، تجاه حازم "أحمد براده" الرياضي الدولي في مجال الرماية، وهو أيضاً تلميذها في القسم نفسه الذي تقوم بالتدريس فيه، هي لا تعبر عـــن مشاعرها بسهولة، تتحول ببطء.. أما رقية، فإنها قادمة من بلاد أكثر تحرراً وتقع في غرام نجم سينمائي ومسرحي هو كريم "خالد أبو النجا" الـــذي لا يستطيع التخلي عن النجومية التي يتمتع بها، حتى عندما يقع في الحب.

لملمة هذه العلاقات هي أهم ما في تفاصيل الفيلم، أما النقطة التالية المتشابهة، فهي أن محنة سريعة تتعرض لها كل هذه العلاقات، بعد أن تبـــدو وقد تبلورت في أعماق أصحابها، والمقصود بمحنة سريعة أنه في فيلم "سهر الليالي" كانت المشاكل المتوازية الأربع بين الأزواج أطول وقتاً، رغم أنها لا تستغرق سوى عدة أيام، باعتبار أن السيناريو ركز أكثر على كيف عاش أبطال هذه القصص ساعات الانفصال عن الأطراف الأخرى.

هذه المشاكل الصغيرة التي يتعرض لها أصحاب هذه القصـــص، لا تضعف العلاقات بقدر ما هي اختبار لها، وتقوم بتقويتها، فما يلبث كـــل العشاق أن يلتئموا مرة أخرى، عدا قصة واحدة – تبدو بالغة السذاجة – وهي أن رقية اكتشفت أنها لم تكن تحب كريم، بل هـــي تحـــب مهيـــب، فتتزوجه.

من بين الأشياء التي اختلفت هنا، هي قيام المحلل النفسي بـــالحكي، فكأننا نسمع الحكايات من وجهة نظره هو، وهذا الأسلوب من الحكي في

السينما جديد في مصر، ويعتبر داود عبد السيد أول من ابتدعه في النصوص السينمائية غير المأخوذة عن الأدب، وهذا الحكي يزيد من اقتراب النص السبنمائي من الأدب، ويجعل في رؤية الأفلام حالة من التواصل، والتعبير عن وجهة النظر. وقد روى مهيب هنا مشاعره تجاه الفتيات الثلاث عن طريق عبارات طويلة، وكانت خفة ظله في الحكي سبباً في تقبل وجهة النظر هذه، بدا كأنه جلس على الأريكة، يحكي للقارىء ما يراه، باعتباره لم يكن حاضراً في المشاعر التي تنامت فيها مشاعر غادة تجاه حازم في الجامعة والنادي، وأيضاً ما يخص الظروف الأولى لغادة التي كانت حادة للغاية تجاه أختها وأبيها الراحل، وهي تردد أن كل ما ربطها بأبيها أن اسمه يأتي بعد اسمها حين يناديها الناس باسمها كاملاً.

أي أن الفيلم جمع بين الحكي عن طريق راوية، والحكي من وجهة نظر كاتب السيناريو نفسه، وبدا الفيلم محبوساً مع أبطاله داخل أماكن محدودة، وخرج في بعض الأحيان إلى أماكن مفتوحة، لزوم العلاقات التي تنمو بين الأبطال، فقد كان بيت ندى، وشقة المحلل النفسي بمثابة المكان الرئيسي للأحداث، مثلما كانت البيوت في "سهر الليالي"، وقد خرجت الكاميرا في سهر الليالي إلى الإسكندرية، كما خرجت الكاميرا هنا إلى النادي، والجامعة، وإلى شمال سيناء في رحلة جامعية.

إذن، فنحن أمام قصص منزلية في المقام الأول، خاصة أن العيادة النفسية تقع ملاصقة لجدران شقة الشقيقات الثلاث اللاتي سيلتئم شملهن معاً، وستبدأ غادة في الحديث بفخر عن أبيها، وستقرأ الفتيات الفاتحة ترحماً

على روح الأب، ولا شك أن الأزمات الصغيرة التي تعرضن لها ساعدت في إزالة الخلافات الحادة، والطباع المتباينة، أي أن الوصية التي تركها الأب بأن تعيش الشقيقات معاً في الشقة نفسها لمدة عام جاءت بنتيجتها.

تامر حبيب، كانت سيناريو موهوب بلا شك، لكنه أمام امتحان صعب في أفلامه القادمة، فهل سيقوم بقلب القميص مرة أخرى، ويعزف نفس اللحن من جديد، لا نستطيع أن نتكهن، لكن لا شك أن التجديد، وتغيير الجلد أمر بالغ الأهمية بالنسبة للفنان. وهذا ما ننتظره وقد حدث هذا فعلاً.

خالد مرعي

آسف على الإزعاج

عجبت لزمن تسمى فيه الأفلام بأسماء نجومها الذين يقومون ببطولتها، حتى وإن اعتمدت هذه الأفلام على النجم الأوحد الذي لا نرى غيره على الملصقات من ناحية، ونراه يملأ الشاشة منذ المشهد الأول، وحتى عناوين نهاية الفيلم.

تواجدت هذه الظاهرة بقوة مع صعود نجوم الكوميديا، وصناع الإفيهات في أفلام الصيف بشكل خاص وهي ظاهرة صنعها النجوم والمنتجون، وقام بتأصيلها بعض النقاد الذين يعملون في الصحافة الدورية، وكان أبرز نجوم هذه المرحلة: محمد هنيدي، ومحمد سعد، وأحمد حلمي..

قيس نجاح هذه الظاهرة حسب أرقام عائدات الفيلم، فكانت هناك حالات صعود وهبوط، وبدا الأمر أشبه بتشجيع فرق كرة القدم، وبدأ التعامل مع الأفلام على أساس أنها مباريات أو فرق رياضية يجب أن يكون هناك نجم فائز بفيلمه..

وفي هذه الأفلام كان ظهور النجم هو المفضل في المقام الأول، بصرف النظر عن قيمته الفنية، أو عن الموضوع؛ أي أن النجم أولاً، وذلك بخلاف المطلوب، فالمفروض أن النجم في خدمة الفيلم وموضوعه

لذا، فإن أغلب الأفلام التي قام بها هؤلاء النجوم، ومن بينهم أحمد حلمي، ظهروا في ما يسمى بأفلام الاسكتشات، أي أن الجزء الغالب من الفيلم عبارة عن اسكتشات كوميدية منفصلة، لو تم حذفها جميعاً ما تغير شئ، وفجأة وفي القسم الأخير من الفيلم تحدث مشكلة بسيطة، بعضها له علاقة بالوطنية، ويتم حلها، ويحصل النجم على حبيبته التي ستعيش معه في التبات والنبات.

استنفدت أفلام الاسكتشات نفسها، خاصة مع تغير واضح في النجومية، وأفلام نجوم غيروا من جلودهم، لكن لابد أن تفاجئ أنه لا تزال هناك ذيول لهذه الأفلام في فيلم "آسف على الإزعاج" إخراج خالد مرعي.

نعم، هو النجم نفسه منذ بطولته الأولى المطلقة في "ميدو مشاكل" موجود منذ المشهد الأول، وحتى ينعم بحبيبته في المشهد الأخير، كل الشخصيات الأخرى أياً كانت هويتها ثانوية، تبدو هذه الشخصية الرئيسية أشبه بالرواية في الآداب التي تدور على لسان أصحابها، يرون العالم من خلال زاوية ضيقة هي حدود الأماكن التي يذهبون إليها.

شخصية الشاب حسن صلاح الدين، موجودة أمام المتفرج الذي جاء من أجل مشاهدة النجم الذي يمثلها أياً كانت هويتها، فهي لا تغيب عن الأنظار، منذ أن كتب رسالته الوهمية رقم ١٧٨ إلى رئيس الجمهورية، من مواطن مصري يقوم ببثها عبر النت، حيث نتعرف على عالمه: البيت، والعمل، والحياة، هو شخص وحيد، غريب الأطوار، ناجح، وهو السطر

الرئيسي في الفيلم، كل السطور الأخرى في خدمته، سواء كان أصـــحابها متأصلين في داخله مثل أبيه، وأمه، أو كانوا عابرين مثـــل الاسكتشـــات المنفصلة التي تحدث في مقهى يطل على جامع السلطان حسن، وهي أقرب إلى مسرحيات الفصل الواحدة القصيرة جداً، يمكن رؤيتها بشكل منفصل، كما يمكن حذفها، هي أقرب إلى النكات القصيرة، وقد امـــتلأ الفـــيلم في نصفه الأول بمثل هذه الاسكتشات الأقرب إلى لعبة المكعبات التي توضـــع بجوار بعضها، إلا أنها لا يمكن أن تشكل جسماً واحداً متوحداً، باختصـــار لأنها منفصلة.. منها الاسكتش الذي يجلس فيه الابن مع أبيه، والذي يردد فيه "ما تقولش مصر هي أمي، أمك راقدة جوه"، ثم الاســـكتش الأطـــول الذي يذهب فيه حسن إلى رئاسة الجمهورية، واسكتش الذهاب إلى العـــين السخنة، وعودة إلى اسكتش تدور أحداثه في المقهـــى.. وهكـــذا.. إلى أن نتعرف على أصل الحكاية، وهي أن حسن مصاب بمرض التوهمات، حيث يتخيل أشخاصاً من حوله، ولنا حول ذلك عودة..

مثل هذه الأعمال بمثابة نصوص لا تحتمل التأويل، فلو كنا نشـــاهد نصاً مسرحياً تجريبياً، أو فيلماً يعلن عن انتمائه للتجريب، لأمكننا التعامل مع الفيلم بشكل مختلف تماماً، فهذا النوع من الاسكتشات المنفصلة أقرب تماماً إلى مسيرة التجريب، وهناك في الفيلم مشهد يتم تصنيفه بشكل مختلف تماما، وهناك في الفيلم مشهد يتم تصنيفه بشكل تجريبي، هو الذي يجلـــس فيه حسن مع بعض الأشخاص الذين يلتقيهم لأول مرة، الكثيرون منـــهم متخيلون، أي أنهم موجودون فقط في ذهنه، حيث يردد حسن: "قـــول لي حاجة تعيطني"، ويدور حول معنى بلغة التجريبيين، عبيط بلغة الكلاسيكيين

الجادين ويردد زميله "ما معيش حق نضارة"، وفي هذا المشهد نرى لوحة أقرب إلى ما كان يرسمه العظيم رينيه ماجريت في لوحاته، كل الوجوه جامدة في الخلفية، توجه نفسها شطر حسن وزميله، كأنها تسمع، صامتة، جامدة، يجلسون في حلقات كأننا في مسرحية تجريبية..

لو أن هذا المشهد كان ضمن فيلم من طراز أفلام مرجريت دوراس، أو آلان روب جرييه، لتعاملنا مع الفيلم بمنظور مختلف، لكنه نشاز ملحوظ وسط لملمة حكايات واسكتشات، ولا أعتقد أن أيمن بهجت قمر، ولا خالد مرعي يقصدان أبداً أنهما ينقلان عالم ماجريت إلى صورة سينمائية عربية، وإلا اعتبرنا أن هذا المشهد هو أحد الفواصل الملحوظة بين عصر وآخر في السينما المصرية، وأرجو أن يعيد الثلاثة مشاهدة هذا الاسكتش والمقصود بالثلاثة هم المخرج – النجم – كاتب السيناريو..

تبدأ أحداث الفيلم الحقيقية بعد كل هذه الاسكتشات، عندما جاءنا الخبر أن الأب الذي رأيناه ينبض بالحياة هو في الحقيقة ميت، وأن حسن مصاب بالفصام، أو فلنقل التوهمات، والفيلم لم يطلق تسمية علمية حقيقية حول هذا المرض، فجعلنا للحظة نتصور أن ما حدث لحسن هو مشابه لما أصاب عالم الرياضيات الأمريكي جوني ناش الحاصل على جائزة نوبل في الرياضيات عام ١٩٩٦ الذي استوحت السينما الأمريكية فيلماً عن حياته باسم "عقل جميل"..

نعود إلى مسألة التوهمات، وهي فكرة لو استخدمت بمنظور آخر بعيداً عن ما حدث لناش، لجعلنا أمام فيلم مختلف، ولو عدنا لمشاهدة الفيلم من البداية، فيمكن أن نرى كل شخصياته بمنظور الأم والطبيب النفسي

ومدير مكتب رئيس الجمهورية ورجال الأمن في الرئاسة، وأيضاً صاحب الصوت الذي يتكلم في الهاتف، بالإضافة إلى الشخصية الرئيسية الثانية: الفتاة فريدة، التي ود الفيلم ألا يجعلها وهماً، تدب فيها الحياة..

مسألة تجسيد شخصيات غير موجودة في الواقع، يمكن أن تكتسب معان عديدة، متدفقة للغاية، في مثل هذا الفيلم، لكن لأن المتفرج المصري يود أن تنتهي الأمور بشكلها الرومانسي، فإنه جعل الحياة تدب في أهم شخصية متوهمة – بعد الأب – ألا وهي شخصية فريدة، ويتضح ذلك من خلال الرحلة البالغة الرقة إلى العين السخنة، حيث تركب فريدة خلف حسن فوق الدراجة البخارية، ينطلقان وحدهما في طريق خال تماماً من أسباب الحياة، حتى من وجود سيارات أخرى، ثم يذهب الاثنان إلى شاطئ لا يوجد فيه غيرهما، ونكتشف أن الرحلة صحيحة، لكن فريدة لم تكن معه، بل ليست هناك فريدة.

مسألة العزف على تجسيد اللاموجود، أمر بالغ الأهمية في الإبداع، لكن العقلية التقليدية في التناول والتلقي تجعل السيناريو يدب الحياة الحقيقية في شخصية فريدة، مثلما حدث في نهاية فيلم "عروس النيل" لفطين عبد الوهاب عام ١٩٦٣، فإذا كانت هاميس قد راحت إلى زمنها القديم، فإن على السيناريو أن يقدم الحل الجاهز، أن تظهر صحفية لها نفس الملامح، وتجسدها نفس الممثلة، كي تأتي إلى المهندس فيتحسس يدها، ويحس كأنما السماء، أو السيناريو، قد أرسل له هذه الفتاة كتعويض من السماء..

الأمر نفسه سبق أن رأيناه في أفلام أسبق في المرحلة الزمنية، مثل "عفريتة هانم"، ولاشك أن المتفرج سيحس بالرضاء حين تصبح سامية جمال هي البديل الحقيقي لسامية جمال العفريتة، بصرف النظر عن الشخصية، وأن لبنى عبد العزيز هي البديل عن لبنى عبد العزيز (هاميس) بصرف النظر عن الأميرة الفرعونية، ثم أن منة شلبي الحقيقية هي أيضاً البديل عن منة شلبي الوهمية، طالما أنها ستدخل حياة البطل بديلاً عن الفتاة التي أحبها.

ولا شك أن من يتناول العمل سوف يجد نفسه في ارتباك في التعامل مع مشاهد بعينها بالآلية التي شاهدناها، فإذا كان التوهم هو العماد الرئيسي للمريض حسن، فهل كان صندوق البريد الذي امتلأت به كل الرسائل التي أرسلها حسن إلى رئيس الجمهورية، وهماً، أم حقيقة، وهل هو صندوق متخيل، أم أنه مصنوع من أجله وحده؟.

هناك موقف في رواية "يوميات موت معلن عنه" لماركيز، حيث تفاجئ الزوجة أن كافة الرسائل التي أرسلتها إلى زوجها، الذي اكتشف أنها غير عذراء ليلة زفافها، قد احتفظ بها دون أن يفتحها، وقد ربطها في مجموعة من الربط، فكأنها لم ترسل.. هو مشهد بليغ في رواية واقعية، وقد حاول مشهد صندوق البريد الذي تساقطت منه الرسائل التي أرسلها حسن إلى رئيس الجمهورية، فكأنما هذا الصندوق خصصته هيئة البريد من أجله، رغم أنه كان لدي تصور أن كل هذه الرسائل إليكترونية ولم ترسل ورقياً..

ليس من حق الناقد أن يطلب تبديلاً على النص، أو أن يردد "ليت الكاتب غير صياغة ما"، لكن إذا كان مرض التوهمات، قد أكسب بعداً فانتازياً للفيلم، على الأقل في مخيلة البطل الذي شكل في توهمه من شاء من شخصيات، لكنه لم يكن بمقدوره أن يشكل الأماكن، فكل الأماكن هنا حقيقية، موجودة، لكن وجوده فيها ووجود آخرين من صميم الوهم.

إلا أن الفيلم، بعد كل هذه الاسكتشات المتلاحقة، وبعد أن دخل في موضوعه الرئيس متأخراً، ثم أبرأ بطله من مرضه، أراد أيضاً أن يعالج كل هذه المشاكل على طريقة لعبة المكعبات، فها هو حسن يشتري نظارة للشاب الذي التقاه في مقهي السلطان حسن، ثم ينفي أن الحوار كان من بين التوهمات، وفي المكان نفسه الذي توهم فيه أنه رأى فريدة وتعرف عليها، يرى فتاة أخرى تخبره أن اسمها مريم، وتتعرف عليه بشكل ساذج: "حاولت كثيراً أن ألفت انتباهك" أو "اتقابلنا قبل كده بس عمرنا ما اتكلمنا"..

ثم يقدم المشهد الأخير مجموعة لقطات فوتوغرافية لأسرة حسن، لاحظ أن مريم مقطوعة الجذور، وكأنها وهم حقيقي، فليست هناك أي صور لأسرتها، هذه الصور الأسرية تؤكد مكانة الأب والأم التي رحلت في كيان حسن الذي عاد إلى وظيفته، وذلك باعتبار أن هناك مكعباً تم وضعه في مكانه، بعودة حسن إلى وظيفته.

إذا كان رون هيوارد قد أطلق على فيلمه اسم "العقل الجميل"، لأن ناش كان بالغ الذكاء، وبرع في عمل أهم المعادلات الرياضية في القرن

العشرين، فإن التوهم الذي رأيناه في "آسف على الإزعاج" كان بلا شك وهماً جميلاً في أكثره، خاصة في علاقة الابن بخيال أبيه، وعلاقة حسن بخيال فريدة، ثم علاقته أيضاً برفاق مقهى السلطان حسن، وأنا شخصياً أتــــوهم رؤية الفيلم، وقد تخلص من زوائده الكثيرة: الاسكتشات، لكن قلة عدد الشخصيات، ودائرة اهتمامات حسن لا تسعفه أن يفعل ذلك، بينما توقف فيلم "ناش" عند توهم الصراع الشيوعي الرأسمالي.

عسل أسود

لو أسمينا الأفلام بأسماء أبطالها، وقلنا أن فيلم "عسل أسود" لأحمد حلمي، وهذا شيء يجر السينما إلى الوراء، لقلنا إن الممثل يعود إلى ما يسمى بأفلام الاسكتشات التي اشتهر بتقديمها قبل الصعود الكبير له في فيلم "كده رضا".

نعم فيلم "عسل أسود" إخراج خالد مرعى، هو مجموعة من الاسكتشات المتتالية، المنظمة تنظيماً آلياً لطيفاً، بدا أشبه بكرة القدم الإليكترونية في كأس العالم، نتفرج عليه باستمتاع، لكنها تفتقد إلى شيء ما، تحسه أنت كمشاهد.. وذلك مثلما كتبنا عن فيلم "آسف على الإزعاج".

الفيلم ينقسم إلى قسمين رئيسيين: الأول وهو الأطول، عقب وصول "مصري" من الولايات المتحدة إلى القاهرة، باعتباره مواطنا قاهريا، ولا أعرف لماذا لم يختره الفيلم من مدينة أو قرية بعيدا عن العاصمة، ومعايشة الشاب العائد من الغربة بعد غياب طال عشرين عاما، ومقابلته لكافة السلبيات الموجودة في الوطن، السلبية تلو الأخرى، كل منها في شكل اسكتش، يؤدى الواحد منها إلى الآخر، أما القسم الثاني من السلبيات فهو في المرحلة التي يرى فيها "مصري" ويعيش كل إيجابيات الوطن، مما يجعلنا نتعاطف معه بشدة، وهو في طريق العودة، لدرجة أنه لم يحتمل الفراق

الثاني، فأصابه تلبك معوي، أو لعله تظاهر بذلك، حتى يعود مجدداً إلى هذا الوطن.

الفيلم اذن من مواليد برج العقرب، لا يرى سوى فعلين فقط: "يكره" أو "يحب" ليس بين الاثنين أي طرف ثالث، ليست هناك محطات رمادية، بمعنى أن الفيلم ظل يسقط أمطار السلبيات على "مصري" منذ نزوله أرض المطار، إلى أن اكتشف الدفء الداخلي في البيت الذي نزل فيه ضيفاً، ثم بدأ يرى كل شيء دافئاً جميلاً، مليئاً بالمظاهر الإنسانية، فرأى الجانب الأفضل من الناس، الذين هم "الوطن" والغريب أن السائق الطماع راضي، قد تغير فجأة فصار مقبولاً لدى "مصري" وجعله يقوم بتوصيله إلى المطار في رحلة العودة وهو شخص لا يمكن أن نحبه.

القسم الأول من الفيلم ينقسم باسكتشاته إلى قسمين أساسيين الأول عبارة عن اسكتشات متتالية لما يحدث في الشارع المصري، حتى إذا تعرفنا عليها كلها، من وجهة نظر الفيلم، بدأ السيناريو في عرض السلبيات التي يعيشها المصريون في داخل البيوت، مع عودة مرة أخرى بشكل متناثر، إلى ما يحدث في جوف المدينة، مثل الهرولة وراء الأتوبيس لركوبه، وسقوط "مصري" فوق الأرض عند النزول، والأتوبيس يتحرك، لأنه ليس على خبرة بأمور النزول أثناء انطلاق الأتوبيس، وهو الذي سيتعلم فيما بعد كيف يفعل ذلك بمهارة، بامتياز إن هذا يحدث في الجزء المليء بالإيجابيات المصرية.

الاسكتش الأول الذي يقابلك، أثناء نزول العناوين، هو الحوار الذي يدور بين مصري، شاب عائد إلى الوطن، في حوار مليء بالحماس من طرف مصري، وبالحذر من طرف الشاب الآخر، الذي سيكون أيضاً في نفس طائرة العودة "على طريقة المصادفات السينمائية" وفي مقعد مجاور، ويتبادلان الحوار، وذلك مثلما حدث في الفيلم الفرنسي "رجل من ريو" بطولة جان بول بلموند عام ١٩٦٤، وأيضا في فيلم "فول الصين العظيم".

بعد الخروج والسعال عند استنشاق أول هواء مصري، وأختام الجوازات، يبدأ على الفور اسكتش السائق راضي، الذي لا يأخذ معه في سيارته الميكروباص الركاب المصريين، لأنهم "بيفاصلوا، ويدوحروا".. ويقبل أن يقوم بتوصيله عندما يعرف أنه أمريكي مدام مش فاهم حاجة أوصلك.. ومن خلال هذا السائق، يقدم الفيلم أول صورة سلبية ستقابل مصري، والتي سيتقبلها بحسن نية، وقد استعان الفيلم بالممثل الكوميدي لطفي لبيب، كي يدس السلبيات في عسل نحل، ليحوله إلى أسود "والكلام من عندي"، فرغم أننا في شهر رمضان، فإن هذا لا يمنع السائق أن يستغل العائد من أمريكا، بأن يخبره أن الشطيرة ثمنها مائتا جنيها وأن زجاجة المياه بثلاثين جنيها، وهذا السائق يرمي بفوارغ المياه في الشارع ويردد بلطف شديد "فيه اللي بينضف ويكنس".. وهذا السائق يستغل الراكب بأن يتكلم إلى زوجته من هاتفه المحمول، والمفروض أن هذا الهاتف دولي، وليس محليا.. كما أن السائق يترك المسافر بحقائبه، إذا كانت لديه حقائق، على مسافة بعيدة من الفندق.

وبانتهاء الاسكتش الأول، اسكتش السيارة الأجرة والسائق، يبـــدأ الاسكتش التالي، لما يحدث في الفندق، أو الفنادق، حيث يؤكد الســـيناريو أن هناك مفاضلة بين النزلاء حسبما إن كان مصريا، أو أجنبيا، والمغالاة في أسعار الإقامة.

وهكذا تتوالى الاسكتشات، وكما أشرنا، فإن السلبي يـــأتي أولاً، في شوارع القاهرة، مثل اسكتش زيارة الهرم بكافة أشـــكال الاســـتغلال، ثم اسكتش القلعة، والمسجد حيث تمت فيه سرقة الحذاء، ثم اسكتش القســـم بعد القبض عليه، وهناك يقابل السائق، أيضاً علـــى طريقـــة مصـــادفات السينما، وبعد ذلك مباشرة اسكتش المظاهرات ضد أمريكا، وتحرش بعض الشباب الملتحين به.

هكذا أراد الفيلم أن يقدم كل القـــاهرة المعاصـــرة في اسكتشـــات متلاحقة، من خلال ما يمكن أن يقابله شاب عائد إلى بلاده، وبالغ الحماس للإقامة فيها، إنها مصر التي نعرفها، واعتدنا عليهـــا تم تكثيفهـــا في هـــذه الاسكتشات التي تتضمن بعض المظاهر الإيجابية مثل موائد الرحمن، وتوزيع الصدقات.

وبعد كل هذه البانوراما للسلبيات المصرية في جوف المدينة، تبـــدأ سلبيات مصر الداخلية، أقصد داخل البيوت، عندما يبحث "مصري" عن بيته القديم، وفي بيت أم سعيد نرى ما تعيشه الأسرة العادية، أيضـــا مـــن خلال اسكتشات متتالية: أولا ازدحام الشقة الصغيرة بأشخاص كـــثيرين: سعيد، وأمه، وأخته إبتسام، وزوجها منصف، وأخـــوه الصـــغير، ويـــأتي

"مصري" كي يزاحم على المائدة، والفراش أولا، سعيد المتدين بلغ الحادية والثلاثين دون أن يجد وظيفة أو عروس، أما إبتسام فقد أقامت مع زوجها في غرفة واحدة، "إذا كنت أنا جوزها ومش عارف أبوسها"، ولا شك أن هذا الاحتكاك يولد بعض المتاعب الصغيرة، التي لن تلبث أن تتحـــول إلى الجانب الإيجابي.

ووسط الاسكتشات الخاصة بالحياة المترلية للمصريين، يعود الفـــيلم إلى سلبيات الحياة العامة مثل إجراءات استخراج بطاقة الرقم القومي، وما يحدث في داخل الأتوبيسات، وكفاءة المدرسة ميرفت التي لا تجيد الإنجليزية التي تدرسها للتلاميذ.

وباعتبارنا أمام فيلم كوميدي؛ ففي رأيي أن كل هذه السلبيات يمكن أن نطلق عليها رومانسيات السلبيات، فالمشاكل الحقيقية الــتي يعانيهـــا الوطن، والموجودة من حولنا، لم يشر إليها الفيلم، باعتبـــار أن مصـــري لم يذهب إليها، أي أنه كان يعيش على سطح المجتمع، ولـــيس في أغـــواره، وكان يكفي أن يقرأ صفحة واحدة من صفحات الجرائم ليعرف مأســـاوية السلبيات وليس رومانسيتها.

وهناك فارق واضح بين المواطنة العائدة من الخارج، وموقف السائق معها في فيلم "الدنيا على جناح يمامة" لعاطف الطيب ١٩٨٩، وبـــين مـــا حدث لمصري عام ٢٠١٠، كما أن هناك فارقاً واضـــحاً بـــين المختـــرع الشاب الذي جاء من داخل مصر (الصعيد) إلى العاصمة في فـــيلم "هنـــا القاهرة"، اخراج عمر عبد العزيز عام ١٩٨٥، وبـــين الســـلبيات الـــتي

عرضها الفيلم هنا "بين ما رآه مصري" هنا، الذي يكتشف السلبيات فحاول أن يعطى رشوة "إكرامية" لموظف الجوازات، فرفضها الأخير بلطف ملحوظ.

الفيلم تدور أحداثه عام ٢٠١٠، ورمضان لم يأت بعد، فليكن زمن الفيلم في العام الماضي، لكن لا شك أن زمن الفيلم، غير المحدد، يعود إلى ما قبل اثنتي عشر عاماً، أي حين كان رمضان يأتي مع موسم الشتاء، حيث أن ملابس كافة الأشخاص شتوية، بما فيها سترة "مصري" و"سعيد"، ورغم ذلك رأينا صور الرؤساء الأمريكيين الذين حكموا الولايات المتحدة طوال عشرين عاماً، ومنهم صورة أوباما، بما يؤكد أن الفيلم دارت أحداثه العام الماضي، وكان الناس يرتدون الملابس الثقيلة في سبتمبر.

مثلما فندنا ترتيب مشاهد واسكتشات السلبية، هناك أيضاً الإيجابيات، وقد اعتبر الفيلم أن مشاركة العائلة في عمل كعك العيد، من الإيجابية، ثم مائدة الرحمن، ومشاركة مصري في إعدادها، وحسب وقائع الفيلم فإننا أمام الأيام العشر الأخيرة من الشهر الفضيل، ورغم أنها عشرة أيام فإن "مصري" قص شعره الطويل، ثم رأيناه يعود طويلاً في الأيام الأولى من شوال، هذا الشعر يحتاج إلى أشهر للنمو بهذا الشكل.. هناك أيضاً اسكتش العيد، والنزهات النيلية، ثم محاولة "مصري" التقرب من منصف أن يمنحه مفتاح شقة ليخلو إلى زوجته، واسكتش مصروف العيد، ثم اسكتش الوداع، ومسألة عودة المواطن إلى بلده الجديد، مثلما حدث في الفيلم الذي أخرجه محمد خان عام ١٩٨٦، لقد تحولت مصر كلها – داخلياً

على الأقل – إلى يوتوبيا جميلة مليئة بالذكريات، تستحق أن توجع بطن الابن العائد إلى الغربة مرة أخرى.

في كتاباتى النقدية، لا أميل كثيرا إلى الحديث عن أداء الممثلين، ولكن لى رأي خاص في أداء أحمد حلمي، منذ "سهر الليالى" فهو ممثل ذكي، بارع في "فعل" الضحك، وأتمنى أن يبتعد قدر الإمكان عن مشاهد العصبية والنرفزة، فسرعان ما تنكشف موهبته التي لا يدركها الناس، حدث ذلك في مشهد عصبيته على زوجته في "سهر الليالي" والآن، وبعد سنوات، لم يجد أداء مشهد مشابه في "عسل أسود"، لذا فهو ممثل الدور الواحد، الكوميدي العادي، وليس الدور المركب.

خالد يوسف

العاصفة

عندما عرض فيلم "العاصفة" في يناير ٢٠٠١، ولد في مصر مخرج جدلي، اسمه خالد يوسف.. بدا هذا واضحا في فيلمه الأول "العاصفة" الذي اخترق فيه حاجز ممنوعات، مليء بالأشواك السياسية على المستوى المحلي، والعربي، وهو موضوع الحرب العراقية ١٩٩١ أبان غزو الكويت.

الحكاية باختصار تتلخص في أن اثنين من الأشقاء، المتقاربين المصريين، صار على كل منهما أن يوجه بندقيته تجاه أخيه.. وفي نهاية الفيلم، فإن الهتافات التي يهتف بها الشباب الجامعي من أنه يحب ألا يقاتل الأخ أخاه، يتضمن هذا الهتاف ما لا يتعلق بالعرب بشكل عام، ولكنه يتعلق في المقام الأول بشابين مجندين هما "علي" محمد نجاتي، وناجى "هاني سلامة"، وهما ابنا حسن أحد أبطال حرب أكتوبر الذي أصيب في ساقيه أثناء إحدى العمليات الفدائية في ثغرة أكتوبر ١٩٧٣. وعندما شاهد الرئيس الراحل أنور السادات يوقع مع الإسرائيليين معاهدة كامب ديفيد، ثم جاءوا لرفع العلم الإسرائيلي في سماء القاهرة، خرج من المترل مصاباً بالكآبة ولم يعد إليه مرة أخرى، وصار مفقودا في المدينة، أشبه بالكثير من الجنود الذين فقدوا أثناء الحرب. هو إذن مفقود حرب..

موضوع بالغ الحساسية كتبه وأخرجه خالد يوسف، الذي شارك يوسف شاهين كتابة سيناريو بعض أعماله، خاصة "المصير" و"الآخر"

وساعده في الإخراج وشاركه في اخراج "هي فوضى".. وعندما نرى هذه الأفلام، فإن مشاركة خالد لا تبدو واضحة، أو بالضبط لا نستطيع أن نعرف المساهمة التي قدمها الأستاذ يوسف شاهين لكننا هنا أمام فيلم يخصه بالكامل، بدت فيه هويته، يقدم موضوعاً كلاسيكياً، في إطار تقليدي، لكنه محكم للغاية، يستطيع أن يهزك، وتحس أنه قد تخلص كثيراً من المدرسة التي تربى فيها، صار له أسلوبه الخاص.

الموضوع كما سبق أن أوجزنا، يمكن قراءته في الأساطير اليونانية، خاصة أسطورة رمبولوس وورومانوس، حيث أن على الأخين أن يحملا السلاح، كل منهما في مواجهة الآخر، ولكن الاختلاف هنا هو السلطة، فالصراع حول السلطة جعلت الشقيقين يتقاتلان، وظهرت ملامح الشر عند أحدهما، أما الآخر فقد احتضن أخاه وهو يقتله..

مثل هذه الموضوعات محببة كثيراً لدى المبدعين، ويقبل عليها الناس لكن الاختلاف هنا أننا أمام أسرة متماسكة في المقام الأول، الأب الوطني حسن "عبد الله محمود"، والأم هدى "يسرا"، وبعد رحيل الأب ليتوه في الأماكن، دون أن نعرف عن مصيره شيئاً، بدت الأم كأنها تزوجت ولديها، تعيش الأسرة في شبرا.. وتروي الأحداث بشكل تفصيلي كافة الظروف التي عاشها كلا الأخوين، قبل أن تتم المواجهة غير المختارة فيما بينهما، ويأتي ذكاء الفيلم في أن أحداثه انتهت قبل المواجهة الحتمية، وبدت النهاية المفتوحة بمثابة إعطاء فرصة للمشاهد أن يتخيل ما سيحدث بين ناجي وعلي عند المواجهة.

ولأن المواجهة حدثت في التاريخ، ومعروفة سلفاً بين الأشقاء الكبار، فإن الدامي هنا، هو مواجهة بين ناجي وعلي، أمهما تتلهف عليهما، وهما فلذات كبدها، بل أن هناك علاقة تعاون فيما بينهما، فأحدهما مطـــرب، والثاني ملحن، وقبل أن يسافر "علي" إلى العراق، حذر أخاه أن يقوم بغناء أي أغنية أو عزفها، إلا أن تكون من تلحينه، واتفقا أن يتم ذلك من خلال مراسلات الأشرطة، وتم ذلك فعلا، كما أن "علي" يرسم لنفسه بورتريهـــا على سبورة في المترل، تبقى شاهدة عليه بالطباشير في مترله طوال رحيله.

نحن أمام فيلم قدري، فعلى الأخوين أن ينضما إلى جيشين متصارعين دون أن يدريا، كل منهما لا يمكنه أن يرد قدره، فعلي قد صدم في قصـــة حب إحدى جاراته، وقرر السفر إلى العراق بحثاً عن فرص عمل، ورغـــم حصوله على بكالوريوس الهندسة، فإنه يقبل العمل في العـــراق في مهـــن عديدة صغيرة، من أجل أن يدبر المال لأسرته، وهو الذي سوف يرسل من "أجر" معاناته ما يمكن للأخ ناجي أن يشتري شقة كي يتزوج الفتاة حيـــاة "حنان ترك" التي يحبها.

هذه التفاصيل لابد أن تتراكم، كي تترك أثرهـــا في تخيـــل شـــكل المواجهة، التي ستتم بين جيشين متصارعين، الأول، انضم اليه "علي" طوعاً في البداية، والثاني تم تجنيد الأخ "ناجي" باعتبار أن دوره في التجنيد قـــد حان.

يضعنا الفيلم أمام ثلاثة مستويات من الدراما، فلكل من أفراد الأسرة التي تعيش بينها قضية الأم هدى لا تزال شابة، تعمل مدرسة تاريخ، سوف

تتسلل إليها مشاعر حب بطيئة مع زميلها المدرسة الجديد محمود "هشـام سليم"، ويحاول الفيلم أن يصور أن هناك إيقاعية منسجمة فيما بينهما أسوة بتلك التي تربط بين الشقيقين، فكلاهما مدرس تاريخ، أي أنـه اسـتوعب دروس التاريخ، بما تضمنت من حروب وصراعات وسـلطات، ومحمـود أشبه بمدرس التاريخ في المسلسل الإذاعي "الرحلة" لصلاح حـافظ عـام ١٩٧٠، حيث تم نقله ومعاقبته في وظيفته، لأنه قـام بتـدريس التـاريخ الحقيقي للتلاميذ، وليس التاريخ المزيف مثلما هـو مكتـوب في الكتـب المدرسية، وبالطبع فشتان بين مناهج التاريخ في الحقبتين ١٩٧٠، ١٩٩١، حيث تدور أحداث فيلم "العاصفة".

إذن، نحن أمام إيقاع خاص في العلاقات، ولم ينجذب الطرفان: هدى ومحمود، إلى الآخر سبب اختلاف الجنسين، رجل وامـرأة، بـل بسـبب تقاربهما الثقافي الملحوظ، فحين تزور هدى زميلها في بيته، تسترعى انتباهها فخامة المكتبة، وتطالع ديوان شعر أحبه وهو أول ديوان كانت قد قرأته في حياتها، فأثر فيها كثيراً.

إذن، فنحن أمام إيقاع خاص للأبطال، وتقارب أشـبه إلى درجـة التلاحم والتوأمة، فإذا كان الزوج المختفي حسن مناضلا وطنيا، وصاحب موقف سياسي في السبعينيات، فإن محمود مثقف ينتمي إلى الثمانينيـات، ويقف بقوة ضد ما يحدث من سوءات حوله، منها مناهضته للمدرس الذي يعاقب التلاميذ الذين يرفضون الذهاب إلى دروسه الخصوصـية وأيضـا اعتراضه على أن يقوم الأشقاء العرب بإرسال جيوش لمحاربة الجيش العراقي وإخراجه من الكويت.

نحن هنا أمام فيلم موضوعي، لا تستطيع أن تعرف مع من بالضبط، فهو يدين المؤسسة السياسية والعسكرية العراقية، لكنه ضد التدخل العسكري العربي، الذي سيتقاتل فيه الأشقاء، وهناك مشهد يبين كيف وقف "علي" لحماية عدد من رجال المقاومة الكويتية، حين أخفى وجودهم عن القائد العسكري العراقي، في نفس الوقت، فقد كشف عن إنسانية الشعب العراقي، فالرجل الذي عمل لديه "علي" تصرف معه، ومع زميل مصري آخر، على أنهما من أسرته، والقائد الذي بدا جافا بحكم القانون العسكري، كان مجبراً على موقفه، لأن ما يفعله يتم بأمر القائد العسكري الأعلى.

أهم ما في الفيلم، حسب رأيي، هو تلك الإيقاعية المنسقة، في العلاقات خاصة في قصص الحب، سواء بين محمود وهدى، أو بين حياة وناجي، فالفتاة هنا ابنة رجل له مكانته الاقتصادية والاجتماعية في الوطن، هي وحيدته، ورغم الجيرة القديمة بينه وبين أسرة حسن، فإنه يعترض بشدة أن يسلم ابنته لشاب فقير، بالنسبة إلى مستواه الاجتماعي، وهو يرى أن الحياة قسمان، المال الذي كونه، وابنته الباقية له، "لم نعرف أين الأم بالضبط".

الفتاة حياة ذات موقف نضالي، تتأثر بما يحدث في المجتمع، تساند الانتفاضة، وتشارك في حرق العلمين الأمريكي والإسرائيلي في المظاهرات، وتحضر الحفلات الفضائية ذات الطابع الوطني التي تقام في الجامعة، وتدفع حبيبها إلى الهروب من الخدمة العسكرية، حتى لا يذهب لمحاربة أخيه في صحراء الكويت.

المثير هنا، أننا لسنا أمام مواجهة بين الأخوة الأعداء، مثلما نـــرى في أعمال عديدة، ولكن بين التوأم المتناسق، ورغم جســـامة الاعتـــراض في المؤسسة العسكرية، فإن "علي" يخبر قائده أن الكارثة ستحل، وأنه قد يقتل أخاه عندما تأتي الجيوش المصرية مع التحالف الدولي، بل أن "علي" يجـــد نفسه محارباً في معركة "غير مجدية" يساق إليها سوقاً، ولا يمكنه التراجـــع، لأن مصيره ليس بيده، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للأخ "ناجي".

تدور أحداث الفيلم بين صيف ١٩٨٩، وحتى بداية ١٩٩١ أي من فترة التأهيل الخاص بدخول كل من "علي" و"ناجي" إلى معتـــرك الحيـــاة، وينتهي عند مظاهرات الطلاب في فبراير ١٩٩١ حين يرفعون الشعار أنـــه يجب على الأخ عدم مواجهة أخيه.

فنحن أمام مولود جديد متميز في السينما المصرية، يعرف كيف يختار موضوعه بذكاء ملحوظ، وكيف يقوم بتصعيد الأحداث الدرامية، حـــتى تصل إلى ذروتها، ثم فجأة يوقف تلك الاحداث، لكي يجعل المتفرج يتخيل شكل النهاية والمواجهة، وكيف يستفيد من الموروث الشعبي والوطني، وقد برع بشكل ملحوظ في تحريك المجـــاميع، ســـواء داخـــل الجـــيش، أو في المظاهرات الجامعية، وهي مجاميع ضخمة، كما نجـــح في الاســـتفادة مـــن الأشرطة التليفزيونية التسجيلية الخاصة بحرب أكتوبر ومعاهدات السلام، وأيضا بحرب الخليج الثانية، وبالطبع في إعادة تجسيد المظاهرات الضخمة، كأنها حدث حقيقي تم في اختيار طاقم العاملين معه، من عدة أجيال، فبدت يسرا صادقة في دور أم تتمتع بأمومتها لشابين تخرجا في الجامعة، ولم تفقـــد

النضارة إلى جوار النضج، ولمع الشباب الثلاثة: حنان ترك، وهاني سلامة، ومحمد نجاتي، بدرجات مختلفة، لكن النضج اتضح تماماً في الشخصية الـــتي جسدها هشام سليم، وهي المرة الثانية في نفس الموسم التي يقوم فيها بدور المدرس المؤمن بأهمية التعليم في تغيير مفاهيم الشعوب.

جواز بقرار جمهوري

تبدو السياسة، في الكثير من الأحيان، بمثابة الدم المتدفق الذي يبث الحياة في الأعمال الفنية، خاصة السينما، وتكتسب أعمال كثيرة أهميتها، في مصر بصفة خاصة، من خلال قدرتها على التوغل في أروقة السياسة، ومن هذا المفهوم بدأ المخرج خالد يوسف مسيرته الفنية، سواء ككاتب سيناريو مشارك ليوسف شاهين في أفلامه الأخيرة، أو في مسيرته السينمائية كمخرج منذ عام ٢٠٠١ وحتى الآن.

هذا الفيلم معجون تماماً بالسياسة، ليس فقط أن رئيس الجمهورية سوف يحضر حفل زفاف في أحد الأحياء الشعبية، بل لأن العريس عمرو "هاني رمزي" تم تعيينه بأرشيف مبنى وزارة الخارجية وهو الذي تخرج في كلية السياسة والاقتصاد قبل ثمان سنوات وبسبب البطالة اضطر العمل سائق ميكروباص.

ورغم أننا أمام فيلم سياسي، فإنه من ناحية أخرى عمل كوميدي، وفي السينما المصرية كثيراً ما تصبغ الأفلام السياسية، أو موضوعات السياسة بالمأساة، باعتبار أنه في هذه الأفلام كثيراً ما تحدث مجابهة بين رجال السياسة ومعارضيهم فتتولد الأحداث المأساوية، مثلما رأينا في العشرات من الأفلام من طراز "الكرنك" و"احنا بتوع الاتوبيس"، والغريب أن الكوميديا السياسية في مصر لا تلقى القبول لدى المتفرج، مثلما حدث في فيلم "شيلني وأشيلك" لعلي بدرخان عام ١٩٧٧، حتى الأفلام السياسية

التي قام ببطولتها عادل إمام، فإنه ما إن تحدث المواجهـــة حـــتى تتولـــد الخصومة، وتسير الأحداث في منحاها المأساوي.

السياسة في فيلم "جواز بقرار جمهوري" ليســـت بـــالمعنى الحقيقـــي المتعارف عليه للفيلم السياسي، صحيح أننا ننتظر مشاركة رئيس الدولة في حفل زفاف شعبي بين ريهام وحبيبها وأننا نرى رجـــال الأمـــن ينفـــذون تعليمات وزيرهم باستتباب الأمن، واتخاذ المناسب لتأمين موكب الرئيس، ونرى الجانب الوظيفي والإنساني لرجال الأمن الذين عليهم تنفيذ الأوامر، لكن ليست هناك إشارة بالمرة إلى الجانب السياسي، أو الرؤى الاستراتيجية لهؤلاء الساسة، بل أننا لا نعرف شيئاً بالمرة عن نحو الآلاف من الشـــكاوى التي كتبها الناس لرئيس الدولة مطالبين إياه بحلها، وهي العرائض التي حملها العريس وعروسه، وبعض أعوانهما للرئيس الذي جلس في الفرح الشعبي.

ترى ماذا كانت هموم الناس، وما أبعادها وأشكالها، لم يهتم الفـــيلم بالمرة بتقديم مثل هذه الصور باعتبار أننا أمام فيلم كوميـــدي، فـــلا داع للتنغيص على المشاهدين، وانتحى الفيلم منحى مختلفاً تماماً، فاهتم بتفاصيل الخلاف العاطفي، القائم على الغيرة الشديدة للعروس ريهام "حنان ترك"، فكادت أن تفسد باستبدادها إقامة العرس، بل الزيجة كلها، وارتبك بذلك مندوب الرئاسة والأمن "حسن حسني" الذي حاول قدر الإمكان التقريب بين العروسين في لحظات "زعل" وذلك عملاً بالقول المأثور إن كل شـــيء بالخناق إلا الزواج فإنه بالاتفاق.

نحن إذن أمام كوميديا سياسية، مأخوذة عن فيلم إيطـــالي بعنـــوان "**Paja**" حول عروسين يدعوان بابا روما لحضور زفافهمـــا، فيســـتجيب

لذلك، وقد حول السيناريو المصري البابا إلى رئيس جمهورية، مـــن هنـــا جاءت جرأته وأهميته، وبدا رئيس الجمهورية بمثابة الحاضر الغائب، وعزف الفيلم على "موضوعات" بالغة التقليدية في الفيلم السياسي، سبق أن رأينا مثيلاً لها في أفلام كوميدية من طراز "عصابة حمادة وتوتو" لمحمد عبد العزيز، مثل تركيب البلاط، وعواميد الإضاءة، ثم إعادة رفعها مرة أخرى عنـــدما عرفت سلطان أن الرئيس لن يحضر حفل الزفاف.

كانت البداية في إحدى المستشفيات من أجل أن نعرف أن هنـــاك شابين، فتاة وحبيبها، قد قررا تمثيل دور المنتحرين، عندما اعترض الوالدان في كلا الأسرتين على زواج الحبيبة، وكان السبب تافهاً، والشخصـــيات كاريكاتورية، بما يتناسب وروح الكوميديا الغالبة على الفيلم، وتبدو مثل هذه المواقف المصطنعة كأنها أبعد ما يكون عن تصنيع الضحك، مما يعطـــى الإيحاء أن قوة الفيلم كانت في مواقفه من السياسة، وسوف نرى أن أغلب المواقف التي جمعت بين العاشقين مثل تزويد الشاب ما يتعلـــق بتكـــاليف العرس، وأنه من يقدم أكثر من قطعة جاتوه واحدة وسندوتش بســـطرمة، ومشروب للمدعويين، مهما كانت الظروف من أجل التدبير.

ويوحي الفيلم أن العروسين اللذين ينتميان إلى قلعة الكبش بالسيدة زينب، قد صارت بينهما فوارق اجتماعية بسبب الرقي الـــوظيفي لوالـــد العروس، الذي ارتقى بالتالي إلى حي راق، أما والد الشاب فهو لا يـــزال يعيش في نفس الحي الشعبي، في البيت القديم المتهالك، ونفاجأ أن الاثـــنين يتنافسان، بدون سبب، من أجل دعوة كبار رجال القوم لحضـــور حفـــل الزفاف، رغم أنهما لا يملكان ثمن الحفل.

ولم يكشف لنا الفيلم كيف سيتدبر العروسان الشقة التي يسكنان فيها، سوى أن هناك حلماً قديماً، حين تقدم الاثنان للحصول على سكن إخلاء، هذه الشقة الضيقة سرعان ما تتم الموافقة عليها بعد أن يوافق رئيس الجمهورية على حضور الحفل.

لكن، ليس هناك سبب واضح لهذا التنافس فيما بينهما كما أننا لا نعرف سبب هذه الغيرة التي تفسد الأمر فجأة أيضا، فالفتاة تخبر عريسها أنها سوف تدعو وزير المالية، ونعرف أنها تعمل في وزارة السياحة، كما أن الشاب يعمل سائق ميكروباص، وهاتان الوظيفتان تمكنهما تدبير شقة عرس بسهولة الآن.

وعلى الفور، يدور النقاش والتحدي، ويعلن الشاب أنه سيدعو رئيس الجمهورية، ويقوم بإرسال دعوة محددة التاريخ إلى رئاسة الجمهورية، عن طريق البريد العادى، ويفاجأ بعد أيام بقبول الدعوة، هنا فقط يبدأ الفيلم في السير نحو السياسة، وذلك رغم أن المشهد السابق يكشف تناقضاً ملحوظاً، فالشاب الذي تقدم للعمل بوظيفة دبلوماسي ثالث في وزارة الخارجية، واجتاز المسابقة للمرة الثامنة، يكتشف أن الوظيفة التي تنتظره في هذا المبنى بالغ الفخامة، الذي يعتمد على ملفات الأراشيف القديمة، ليست سوى وظيفة موظف أرشيف، ونفاجأ أن مديره "سامي سرحان" هو أيضاً يعاني من ظلم رسوب وظيفي.

لكن السياسة التي في الفيلم تبدو فجة، وتعكس أنه لا أحد يعمل إلا بتوجيهات من الرئيس، ولأن الرئيس سوف يأتي فإن الشوارع يتم رصفها،

والبيوت تدهن من الخارج، والأرصفة يوضع عليها البلاط، وما أن تـأتي التوجهات بأنه من الأفضل إقامة الحفل في فندق، حتى يتم نزع كل هـذا، قد تم هذا بصورة فجة، تبعث على الابتئاس، وليس الضـحك، فالعمـال يترعون البلاط من فوق الرصيف، ويتركون الحي الشعبي في صورة مذرية.

ورغم أن مندوب الرئاسة رجل لطيف، وطيب، لكن الفيلم يصوره موظفاً، كل ما عليه أن ينفذ التعليمات، مهما كان الأمر، وأن يجمع بـين العروسين الذين انفصلا لسبب واه للغاية، ألا وهو الغيرة، الغيرة هنا مفتعلة وصناعية ومتبادلة، في المرة الأولى تنبع من العريس الذي يفاجأ بالمصادفة أن عروسه تصعد مع شاب إلى شقة في عمارة، ويصـفعها عنـد الـترول، لنكتشف أن الحقيقة تتمثل في أن ريهام كانت في طريقها للحصول علـى عمل إضافي في إحدى شركات السياحة، وأنها لم تخبر عريسها بذلك، ولأن الشاب أهانها أمام زميلها، فقرر أن تفسخ الخطبة.

ويصبح دور رئاسة الجمهورية هو إعادة الوفاق بين الاثنين، ويأخـذ هذا الدور مساحة درامية طويلة من الفيلم، وما أن تتم المصالحة حتى يدس الفيلم سبباً آخر، هو الغيرة، حيث تأتي فتاة من الماضي، سـبق أن وقـع الشاب في غرامها، وتذهب وراء العروسين المتصالحين حـديثا إلى شـرم الشيخ، فيدب خلاف جديد بسبب الغيرة، من أجل عمل مساحة دراميـة جديدة، تبذل فيها الجهات المسئولة أقصى ما لديها من مجهود من أجـل لم شمل العروسين.

ويكشف الفيلم أن أهمية زيارة الرئيس إلى الحي الشـــعبي، في أنـــه سوف يحمل كل هذه الشكاوي معه، وكان من المهم أن يقوم كل مواطن بإرسال شكواه بريديا إلى رئاسة الجمهورية، مثلما فعل الحبيبان.

لكن الفيلم لم يكشف نوع الهموم – في هذه العرائض الكثيرة – ولا حتى واحدة منها، وكان كل هم الفيلم أن يكشف أبعاد الخصام بين ريهام وحبيبها، ثم محاولة السلطات أن تجمع فيما بينهما من أجل إقامة العـــرس، مهما كانت النتائج فيما بعد.

وأمام هذه الأجواء الكوميدية، ضاع الهدف السياسي من الفيلم، بل أن المصالحة التي بين المواطنين ورجال السياسة هنا خففت كثيراً من الجانب السياسي للفيلم، باعتبار أن الخلاف والمعارضة في الفيلم السياسي يعطيان مذاقا أكثر عمقا في مثل هذا النوع من الأفلام.

خالد يوسف، يعود مجدداً إلى السياسة المرتبطة بـــالمواطن العـــادي، الذي لا يكاد يعرف شيئاً عن الصراعات، فإذا كان الشقيقان قـــد راحـــا يتواجهان بالسلاح في فيلم "العاصفة"، فإن "زواج بقرار جمهوري" يـــوقظ كافة مشاعر الحاجة إلى تقديم عرائض للمحاكم، بمجرد أن تنتقل الأخبـــار أن رجل الدولة قادم، وقد حاول الفيلم إدانة أعضـــاء مجلـــس الشـــعب والمجلس المحلي، وكشف نوايا كل منهما لأخذ الرشاوي، ثم بدا كأنه يبتلع مثل هذا السلوك.

خيانة مشروعة

انجذب خالد يوسف لإخراج الفيلم التجاري في فيلميه:"ويجا"، و"خيانة مشروعة"، فقدم عملين ينتميان إلى النوع. ويبدو أن الجرائم العاطفية والعلاقات المعقدة انفلتت منه في فيلم "ويجا" فقام الأبطال بقتل بعضهم البعض في المشهد الختامي، وكان هذا أضعف ما في الفيلم، والطريف أن خالد قد سبق في ذلك مارتن سكورسيزي في فيلمه "المنحرفون"، فجاءت هذه النهايات المفاجئة أضعف ما في الفيلم.

حاول خالد الاستفادة من الدروس جيداً، بأن يضع مع مزيجه آلية جديدة، قد تبدو صعبة، لكنها تحتاج إلى محترف كتابة لهذا النوع من الأفلام، خاصة أننا أمام مخرج مؤلف، ألا وهي الآلية، الزمن المركب، أو التداخل الزمني، وهي طريقة تميزت بها قصص الحكي، ومن أبرزها "ألف ليلة وليلة" أي دخول زمن داخل زمن، ثم العودة إلى الزمن القديم، كي تتكرر العملية مرة أخرى، وهكذا فإن الفيلم بمثابة تداخل أزمنة، اصطلح على تسميتها "فلاش باك" لكنه معقد ومتداخل، ويقوم به أكثر من شخص، وليس شخصا واحدا من الفيلم أو الرواية.

كما أن المخرج المؤلف استخدم آلية تضيف أهمية للفيلم، مأخوذة عن الأدب، كان داود عبد السيد هو أول وأهم من استخدمها، وهي أن يروي لنا البطل على لسانه ما يحدث، بما يجعل النص يعتمد على عبارات "الحكي"، وقد فعل داود ذلك في فيلمه "أرض الخوف" عام ٢٠٠١ أما

خالد يوسف، فكانت لديه عدة أصوات تحكي، بالإضافة إلى الإيقاع السريع جداً، والمونتاج الحاد الذي ليست له تسمية بعد لدى النقاد على الأقل.

فهشام (هاني سلامة) يبدأ بالحكي بقوله: أنا هشام... ثم يبدأ المشهد الصدمة، عندما يقتل هشام أخاه صلاح وزوجته وهما في فراش الخيانة، الرصاص يتكلم، طريقة التفصيل بعد الموجز، تأتي الشرطة، ونعرف أننا أمام جريمة شرف، لكن الضابط مجدي (هشام سليم) يكتشف أن هناك رصاصة بدون فوارغ، وهذه النقاط الصغيرة تبدو أشبه بمفتاح يدخلك إلى التفصيل، فالقاتل والقتيل ابنا رجل أعمال أوصى بأمواله لابنه الأكبر دون أن يمنح أي من الثروة إلى الابن الأصغر هشام.

وكما أشرنا، فقد تعددت أساليب الحكي، أحياناً على لسان هشام الذي يتحدث عن نسائه، تعرف عليهن، وهناك شهود ضد ومع القاتل تبدو متناقضة، وعندما يسأل الضابط هشام عمن يكون بالضبط، يردد: أنا كل دول.. يعني هو شخص محسن، وجاحد، وعاطفي، ومخلص، وخائن، وحسي وسط تفصيلات كثيرة مكتوبة بمهارة، وبعقلية محام مثل الكاتب الأمريكي جون جريشام الذي تحولت كل رواياته إلى أفلام، وليس بعقلية المهندس خالد يوسف، فالمحامي المخضرم (سامح الصريطي) ينتبه أن هناك شيئاً غامضاً، فكيف توصل هشام إلى أن القاتل يحق له أن يرث، وذلك بعد أن تم إطلاق سراح هشام وإعلان براءته.

أهم ما في الفيلم، هو عبقرية التفاصيل، وغرابة الشخصية، وتداخل الأزمنة، وهذا المشهد من الأمام لا يشاهد سوى في قاعات العرض، أي لا

يمكن الاستمتاع به خارج قاعة مظلمة، فبعد إطلاق سراح هشام تبدأ الشخصيات الأخرى في الظهور الواحدة تلو الأخرى، وعلى رأسها شهد (سمية الخشاب) التي سنكتشف أنها محركة الأحداث، وهي أشبه بلاعبة العرائس تحرك هشام وتدبر له خطط القتل، وهي مثل أغلب النساء، خاصة الزوجات والعشيقات، فتاة تعيش في فقر مدقع، رمت بشباكها على رجل ميسور للغاية، فصارت زوجته أو عشيقته، فشهد تخطط للقتل، وفي المشاهد الختامية تطلب حقها "الزواج"، وكان يمكن لهشام أن يفعل ذلك لولا أنه وقع في غرام أرملة أخيه ريم (مي عز الدين).

تتكشف الأمور إذن، من خلال التذكر المركب، فالأب ترك ثروته لابنه صلاح لأنه الأكثر ثقة في المحافظة على الثروة، أما هشام فهو أرعن، وهذا الأخير يكره أخاه ويود التخلص منه بوضع خطة لقتله بوحي من زوجته، أي هنا يجب أن نفتش عن المرأة والجنس معاً، فالزوجة تتصل بصلاح وتدخله إلى غرفتها، كي يدخل هشام ويشهر المسدس على أخيه، ويدفعه إلى نزع ملابسه ثم يقتله، ويقتل زوجته كي يبدو الأمر كأنه خيانة شرعية، وأن من حق الأخ أن يقتل دفاعاً عن الشرف الأخ والزوجة.

يمزج الفيلم بين أشياء عديدة، حين يدخل هشام مع نهلة في دورة المياه، كاختيار مكان غير مألوف ونتن، وأيضاً المرور السريع على مسألة بكارة البنات، وعملية الترقيع، وأيضاً غمس الفيلم بفساد اجتماعي وسياسي، فالأسرة تغش في درجة تركيز المواد الكيماوية التي تستوردها، كما أن المشهد الذي يتم فيه الحديث عن البرنامج الانتخابي للرئيس حيث

يعلن مسؤول أن هذا البرنامج سوف يوفر أربع ملايين فرصة عمل خـــلال خمس سنوات بهدف القضاء على البطالة.

وبالمناسبة فإن هذا المشهد يتضمن خطأ غير مقصود، فهناك جريـــدة تتحدث عن مذبحة قانا، بينما المعلق السياسي يتحـــدث عـــن البرنـــامج الانتخابي، ومذبحة قانا حدثت عام ٢٠٠٦، وليس عـــام ٢٠٠٥ لكنـــها أخطاء صغيرة قياساً إلى كل هذا التداخل المعقد بين الأزمنـــة والأحـــداث والأشخاص.

كما أن الفيلم تحدث عن الانتخابات، واستعان بالصحفي إبـــراهيم عيسى ليقوم بدوره الحقيقي للكشف عما حدث في المجتمع من تحـــولات حادة، ورغم اعتماد الفيلم على الحوار، فقد بدا كأنه بمثابة جريدة معارضة مفتوحة، ورغم ذلك سرعان ما عاد الفيلم إلى موضوعه الرئيس: القتـــل، والاستئثار بالثروة، ووضع عراقيل تحـــول دون حصـــول مجـــدي علـــى مستحقاته.

الريس عمر حرب

لست مع الذين قارنوا فيلم "الريس عمر حرب" بالفيلم الأمريكي "محامي الشيطان"، ولست أيضاً مع الذين قارنوه بفيلم "كازينو" لمارتن سكورسيزي؛ فالموضوع يختلف تماماً بين الفيلم المصري، وبين الفيلم الأمريكي، أما مسألة أن عمر حرب يمثل الشيطان الذي استطاع أن يضم مواطناً جديداً إلى مملكته، فهي فكرة فاوستية تعددت معالجتها في الرواية والمسرح والسينما، وهو موضوع محبب عن العلاقة الأزلية بين الإنسان والشيطان..

لكن لا شك أن كاتب السيناريو أسامة فوزي قد نحا منحى غريباً، وهو يختار مكاناً بعيداً عن المألوف ليصور فيه هذا العالم البالغ الاتساع، وهو أيضاً محدود، لكنه يمثل العالم كله.

لا أستطيع أن أنسى قط ذلك المشهد الرائع الذي وصفه كاتبي المفضل تسيفان تسفايج في روايته "٢٤ ساعة من حياة امرأة" حين يقرأ البطل أنامل اللاعبين، وهم يجلسون حول موائد القمار، حيث تتمثل كافة مشاعر التوتر والترقب في هذه الأنامل، وهم يختارون الأوراق أو الأرقام التي يراهنون عليها، ولا أعتقد أن الفيلم الفرنسي الذي قامت ببطولته دانييل داريو قد استطاع أن ينقل بلاغة المؤلف في نقل هذه الأفكار.

لذا فإن فيلم "الريس حرب" اعتمد في المقام الأول على حكي اثنين من الرواة، هما الشخصيتان الرئيسيتان في الفيلم، من أجل نقل كافة

أفكارهما إلى المتفرج، ولعلها المرة الأولى في السينما المصرية التي يعتمد فيلم على "حكي" اثنين من الرواة..

إذن، فنحن أمام فيلم يعبر عن وجهات نظر ورؤى، فبدت في الحوار الذي يقوله أحدهما للآخر، أو في وجهات النظر التي يعبر عنها كل منهما حول الحياة والموت والمال والمكان والجنس والبشر؛ لذا فإنه رغم اتساع المكان، وكل هذا العدد من الأشخاص الذين يترددون على الكازينو، أو ملهى القمار، فإن الفيلم حدده من خلال شخصيات لم تغادر أماكنها إلا للضرورة القصوى، وهي الريس حرب، وخالد.. الأول يراقب كل ما يحدث في الكازينو ويتواجد في أي مكان فجأة، والثاني ثابت أمام مائدة اللعب يحرك أنامله وعقله، ويقرأ عقول الآخرين ومشاعرهم من خلال أناملهم مثلما حدث في رواية تسفايج.

أما بقية الشخصيات، فإنها تبدو ثانوية، أو شخصيات محركة يمكن من خلالها التوصل إلى أفكار الشخصيتين الرئيسيتين؛ فهناك فارق واضح بين الكازينو الذي دارت فيه أغلب أحداث فيلم "ديل السمكة" لسمير سيف عام ٢٠٠٢، وهذا الكازينو الذي يسيطر عليه عمر حرب، إنه هنا مكان أقرب إلى الحياة ولها من يسيطر عليها ويمتلك مقدرات الناس. يأتي إليه الناس برغباتهم، أو مجبرين بدافع عشق المكسب أو الخسارة، ليعيشوا لحظات التوتر أو السعادة الزائلة، ويذهبون كي يعودوا مرة أخرى أو يجئ غيرهم.

ورغم كل توابل الفيلم من توتر، وجنس، ونساء جميلات، وفخامة مكان، وأداء جيد للممثلين، وإخراج متميز، واختيار غير تقليدي للمكان، فإننا أمام فيلم فكري لا يعتمد على فكرة واحدة، بل على مجموعة من الأفكار ووجهات النظر، خاصة التي ينطق بها عمر حرب لنا كمتفرجين، أو لربيبه الجديد الذي قام بتأليف مسرحية متقنة الصنع كي يدخله إلى مملكته (مملكة الشر والمال).. ورأينا المشهد الأخير بمثابة حالة من التمهيد لدخول خالد إلى مملكة الكازينو، بعد أن اكتشف أن كل من حوله كانوا يمثلون عليه، وأن الوحيد الذي لم يمثل هو أحد موظفي الكازينو الذي تم بتر أصابع يديه على أيدي أتباع رجل من الخاسرين، ليبقى مقطوع الإصبع للأبد..

أي أننا لم نكن أمام تمثيلية، بقدر ما هو واقع، ومن هنا تولدت المفاجأة، فكل ما رأيناه كان بالطبع تمثيلية محسوبة تم إخراجها بشكل متقن داخل الكازينو، خاصة تلك المعركة الشرسة بين زينة وحبيبة على الرجل، وانفراد زينة به ليمارسا معاً كل السادية التي يعرفالها..

عادة ما لا يحتمل المشاهد هذا النوع من الأفلام التي تضم كل هذه الجمل التي تعبر عن رؤية عمر حرب في الحياة، والغريب أن الرجل ينطق بلغة عربية سليمة، بما يجعلها أقرب إلى القول المأثور الحكيم أكثر من أن تكون مجرد كلمات تعبر عن وجهة نظر، فهو يردد أن المفتاح الحقيقي للإنسان هو الخوف، ولهذا السبب فإن الإنسان يحب الحياة في القطيع، ويقول أيضاً في نفس المشهد أن الناس الطيبين الذين نراهم في الشارع

عندهم استعداد للقتل من أجل أن يزوجوا بناهم، ويردد أيضاً "خليك مع رغباهم، ح ترتاح وتريحهم".

وقد امتلأ الفيلم بمثل هذه الأقاويل كلما أهلت علينا شخصية عمر حرب كي يعطي لهذا العالم بعداً أوسع وأعمق، فأول جملة تقابلنا بها أنه في الكازينو يولد المرء من جديد. ويعطي الإحساس بما هو أعمق، كأنما ما يتم هو أقرب بين النسبي والمطلق، فعلى المرء أن يعرف دوماً أنه مراقب في الكازينو، وأن اللاعب يعمل في المقام الأول لحساب الكازينو؛ لذا فإن التعليمات الأولى التي ألقى بها عمر حرب للموظفين الجدد، وهم من الشباب الذي جاء يعمل أمام موائد اللعب تلخصت في أمرين: الممنوع، والمسموح.. أي ما هو حلال ومحرم حسب قوانين الكازينو، أو الحياة. "ممنوع تلبس خاتم، أو ساعة غالية"، و"يجب أن تكون رسمياً، وأن تتعامل على أن الزبون دائماً على حق".

كما أن الكازينو هو الحياة متمثلاً في جملة محددة "الكازينو تدخله عاريا، وتخرج منه عارياً". وقد طالب محاضرة مدير الكازينو أو صاحبه الذي توحد معه، وهو يلقي بتعليماته عن المسموح والممنوع، والقواعد التي يمشي عليها كل من يعمل في الكازينو.

أعطى الفيلم الإحساس أن عمر حرب ليس إنساناً بقدر ما هو الشيطان صاحب القدرات الخارقة، لكنه يعرف الأشياء، وليس كل شئ، ويصوره لنا الفيلم صاحب قدرات خارقة، تلمع عيناه حين تهاجمه الكلاب فينظر إليها فتتوقف اندفاعها وتتراجع.. هذا المشهد هو مفتاح أن عمر

حرب هو الشيطان، ولذا فإن البعض تصور أنه شخصية الشيطان في الفيلم الذي جسده آل باتشينو.

انتقل "الحكي" من عمر حرب، إلى خالد الذي راح يحكي عما يشاهده، وعن التحولات التي حدثت له، فهو يود أن يمتلك مهارات الشيطان بأن يتحكم في النرد، والأرقام التي يسجلها للمكسب أو الخسارة.. وقد كشف لنا الفيلم فيما بعد أن عمر حرب كان وراء كل ما يحدث، فهو المسيطر على الجميع، خاصة الزبون الذي طلب منه خالد أن يساعده في تصنيع مائدة للقمار، كي يتدرب من خلالها على التحكم في القرص.

لذا، فإن المشاهد يحتاج إلى رؤية ثانية للفيلم، ففي المرة التالية عليه أن يشاهد وهو على معرفة أن كل ما يحدث إنما هو معلوم مسبقاً من قبل الشيطان، سواء العلاقات العاطفية أو الحسية، وأيضاً العلاقات الأسرية، فحبيبة مثلاً ليست متزوجة، وليس هذا العجوز زوجاً لها، وإنما الأمر كله تمثيل في تمثيل.. وأن التمثيلية التي دارت أمامنا حول قيام الأم زينة بتسليم ابنتها سحر إلى الثري الخليجي مقابل عشرة آلاف دولار، بهدف دقائق من المتعة، هذا المشهد، حسب الفيلم وحسبما فهمت، فإنه تمثيلية ربما على طريقة "استعراض ترومان"، أو "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديللو.

وفي مسار الفيلم، فإن هناك محاولة لتقريب خالد إلى الشيطان (عمر حرب) الذي يبدو معه رحيماً لطيفاً، يرسل له من يصفعه دون أن يدري،

حتى إذا قابله يردد عليه أقاويله المأثورة أو رؤيته، مثل "كنت أعرف منذ البداية أنك مختلف.. الناس نوعان: نوع عديم الموهبة، وهؤلاء صنع القانون من أجلهم، أما النوع الثاني فهم الموهوبون".

ولا يكف الرجل الأشيب الشعر، المجهول الهوية، الذي يعيش في قصر بلا أثاث عن ترديد النصائح محاولاً التقارب أكثر: "احلم وصدق حلمك" وتصل الأمور إلى ذروتها في جملة بالغة الأهمية والعمق "أنت إله نفسك" ومن الواضح أن مسألة المسموح والممنوع تؤرق الكاتب والمخرج، فيردد أحد المقامرين مازحاً: "والله يا شيخ أنا حبيت الحرام" ..

كل شئ معد سلفاً بالنسبة لخالد، فيما يطرح مسألة الجبر والاختيار، فالمغامر "يحيى الجمال" شخص يثير الحيرة، هل دخل الأحداث بواعز من عمر حرب، أي أنه ممثل ضمن كل الممثلين؟.. لا شك أن وجوده في نهاية الأحداث ضمن الممثلين الذين قاموا بالتمثيل، يرينا أن ما فعله كان نوعاً من الجبر على خالد، الذي تصرف على أن الأمر اختيار، وعليه أن يعد عدته كي يجعله يخسر كل هذه النقود بعد أن خطط خالد لفعل هذا الأمر (اختيار)، وذلك بعد أن قام "يحيى الجمال" (وهو صاحب لكنه شامية) بصفع خالد بشدة ثم بضربه فوق رأسه بالحذاء..

لقد بكي خالد، ولم يتمكن من عمل أي رد فعل ضد الرجل بإشارة منه، وشاهدنا كل من زينة وحبيبة تتألمان لقسوة المشهد، ثم قام عمر حرب بمنحه بقية اليوم أجازة، وبعدها عاد خالد إلى الصالة ليلعب وقد قرر الانتقام من الرجل أن جعله يخسر في أكثر من جولة.

بوجود "يحيى الجمال" ضمن الممثلين الذين أدوا مسرحية قاعة القمار بجودة، يؤكد أن كل هذه المسرحية مكتوبة بإتقان، وإن كل هـذا كـان الهدف منه من أجل صقل خالد، وإدخاله العالم الواسع، كي يتم تعميـده ويصبح واحداً من مواطني مملكة "عمر حرب".

امتلأ الفيلم بأجواء الفانتازيا الممزوجة بالواقع، فما يحدث في صـالة القمار هو من الواقع: العروسان اللذان يفقدان حياتهما الزوجية قبـل أن تبدأ، وذلك بسبب الخسارة المتلاحقة التي حدثت للعريس.

وقد استطاع السيناريو أن يحدث توازناً غريباً بين الواقع والتخيـل المطلق، كي نصدق أن الفانتازيا موجودة على أرض الواقع حيـث يـردد عمر حرب المزيد من الأقاويل التي تفسر لنا علاقتنا بالحياة.. ماذا ستحتاج أكثر لو امتلكت السلطة؟ .. ثم "الكازينو تجارة الحظ".

بدت مسألة الزمن في الفيلم قابلة للنقاش، ليست بالطبع أن عمـر حرب كائن بشري، يعرف المشيب مما يبعده تماماً عن أن يكون أقـرب إلى مفيستوفيلس، ولكن في أحد حواراته مع ربيبه الجديد، يبلغه أنـه شـاهد الملك ذات يوم، ولو افترضنا أن عمر حرب فعل ذلك وهـو طفـل واع لصار الآن، وهو تجاوز السبعين على الأقل، وذلك باعتبار أن هناك "أفيش" حول نشاط يبدأ في عام ٢٠٠٧. قد يُفسر هذا أن الشـيطان لا يعـرف الزمن، وأنه كيان أبدي، لكن الفيلم لم يتوقف طويلاً عند هذه النقطة..

عندما تكشفت خطوط المسرحية وأبطالها، قرر عمر حرب أن يعرف ربيبه الجديد حقيقة وضعه، مردداً "طول الوقت كنت بتشتغل لحسابي. كل

شيء كان معدا سلفاً". ويردد أيضاً جملته الحوارية مثل: "ح تروح علــى فين، العالم دا كله بتاعي"، ويعطي الفيلم للشخصية قدرات خارقة، فهــو يردد أنه المدير الحقيقي للمكان "إذا قررت أن تبقــى فاســدا ســتكون فاسداً"..

وأمام كل هذا الجبروت الذي يتمتع به عمر حرب، يرضخ خالــد، ويتناول الجميع الخمر في صحة العضو الجديد، مما يعكس أننا لسنا في فيلم عن صالة قمار، وأن المسألة ليست في الجنس الجريء الذي مارسه البطــل مع نسائه، بل أن الفيلم قد تقلد بفيلم "سوق المتعة" لسمير سيف، حــين أتاح مساحة هائلة من الجدل المثير للنقاش حول مسألة علاقــة الإنســان بالكون، لكن الناس توقفت في الغالب أمام مشاهد الجرأة الجنسية فشغلتهم عن المعنى الحقيقي للفيلم، وهكذا فعل فيلم "الريس عمر حرب"، فهــو في حاجة إلى أكثر من جدل.

دكان شحاتة

في مقدمة هي الأولى من نوعها في السينما المصرية، تم عبور السنوات المعاصرة، منذ عام ٢٠٠٩ تقريباً وحتى عام ١٩٨١، حين تم اغتيال الرئيس السادات، وذلك بشكل معاكس لحركة الكرة الأرضية، فارتدت الأزمنة تعود إلى الخلف السنة وراء الأخرى ابتداءً من سنة عرض "دكان شحاتة"، وحتى اغتيال السادات، وتولي حسني مبارك للرئاسة، وهي السنوات الثماني والعشرون التي عاشها بطل الفيلم "شحاته حجاج" بعد أن ولدته أمه، وأخذه أبوه إلى القاهرة ليعيش مع إخوته الثلاثة من امرأة أخرى، أو نساء أخريات، أي أن عمر شحاته هو من عمر المرحلة السياسية لمبارك. وذلك باعتبار أن أغلب عناوين الصحف التي استعان بها المخرج في هذا الدوران الخلفي نحو الغد، كان أغلبها سياسي، ما عدا بعض العناوين الفنية، أو الاجتماعية مثل رحيل يوسف شاهين في عام ٢٠٠٨، وغيرها..

إذن، فالمقدمة الجديدة في نوعها تفرض عليك أن تقرأ هذه المرحلة سياسياً أو اجتماعياً، وذلك من خلال العودة إلى الوراء زمنياً، ثم السير نحو الأمام بشكل طبيعي، منذ أن حمل الأب ابنه الرضيع واهتم به، حتى مات هذا الابن برصاصات ثلاث أطلقها أخوه سالم عليه أثناء أحد الأفراح العائلية.

وهذه القراءة السياسية للفيلم تفرض نفسها من خلال عدة وجوه، أبرزها أن المكان الذي يقيم فيه الأب مع أولاده الأربعة، هو ركن من فيللا

ضخمة يمتلكها مؤنس الذي له رأيه السياسي، وتم اعتقاله لعدة أيام عقب اغتيال أنور السادات، وقد كان لمؤنس هذا رأي سلبي للغاية في الــرئيس الراحل.

واحتكاك حجاج الجنايني، الذي صار له دكان حمل اسم ابنه الأصغر شحاته بالدكتور مؤنس رجل الفكر والسياسة لم يترك أثراً في الأب، سوى في إعجابه الدائم بعبد الناصر، وقد تمثل ذلك في صورته التي ظلت معلقــة على جدران الدكان لأكثر من ربع قرن إلى أن تعرضت للإتلاف المتعمد.

حجاج إذن لم ينشغل بالسياسة، وإن كان قد طوَّر دكانه الذي يحمله اسمه، فصار محلاً لبيع الفاكهة، نما عطاؤه مع مــرور الــزمن إلى أن تمــت المساومة عليه بمبلغ ثلاثة ملايين جنيه، بعد أن تم تحويل البنايــة إلى مقــر لسفارة دولة فهمنا أنها إسرائيل.

هذه المقدمة السياسية للفيلم تكاد تكشفه، أو تكون فاتحته ومفتاحه، خصوصاً أن مؤنس سوف يعبر عن رأيه في السادات من ناحية، وإنه سوف يتم اعتقاله لبضعة أيام قبل عودته إلى قصره المتسع، حيث يعيش وحــده، ويهب شيئاً فشيئاً الدكان إلى حجاج وأولاده، ومؤنس هذا هو الشخصية السياسية الوحيدة في الفيلم، وقد نحى العمل بعد ذلك إلى قاع المجتمــع، دون أن يكون هناك أي نشاط سياسي لحجاج وأســرته، وهــم الإخــوة الأربعة: طلب، وسالم، ونجاح، ثم أصغرهم شحاتة الذي سيسمى الــدكان باسمه، فهو الأصغر، والأعز.. وكل ما فعله السيناريو من ناحية الاقتــراب من السياسة هو القراءة الكثيفة لثمانية وعشرين عاماً من خلال الصحف،

والوقوف عند بعض المشاهد التسجيلية لمشاهد ذات دلالة في حياتنا، فهناك دائماً نشرات أخبار في الخلفية إلى جوار صورة عبد الناصر.

وقد قطع السيناريو مسيرة حياة شحاتة بشكل مفاجئ، حين انتقل لمدة تجاوزت العشرين عاماً، إلى عام ٢٠٠٦، حين صار في مصر نظام للانتخاب المباشر لمنصب رئيس الجمهورية، فصارت الخلفية السياسية في الفيلم هي لافتات المرشحين لهذا المنصب في منطقة المعادي، على خلفية قصص حب شعبية، مأساوية، وعلاقات اجتماعية أسرية، ومن خلال نماذج اجتماعية سفلي، أقرب إلى من عرفناهم من شخصيات، وأجواء في فيلم "حين ميسرة"، وأيضاً "هي فوضى"، وذلك على طريقة جملة يرددها أحد الأشخاص في الفيلم "علمني القراءة وأنا أعلمك الصياعة".

في الفيلم شحاتة هو الشخصية المحورية، خاصة بعد غياب الأب، وهناك شخصيات كثيرة يشعر نحوها حجاج بمودة غريبة، ابتداءً من الفتاة بيسة (حب حياته) وأخيها كرم الذي يذهب معه إلى المدرسة لتأديب الأستاذ مسعود الذي يتحسس أكتاف التلميذات..

ووسط قصص الحب، وحكايات أشخاص ليس لهم أي طموح سياسي، أو اجتماعي، فإن الفيلم يكسو نفسه من وقت لآخر بكسوة سياسية، فالسيناريو لم يختر هذه الفترة سدى، فالأب يموت في نفس اليوم الذي احترق فيه مسرح بني سويف "قصر الثقافة"، ومات أبرياء كثيرون، وهناك تقاطع بين جنازة الأب وبين تجمهر أهالي ضحايا الحريق الذين يسدون الطريق الرئيسي للمدينة لكنهم يسمحون بمرور جثمان حجاج.

أما دكان شحاتة، فسوف تتم المساومة لبيعه، بعد أن قررت سفارة إسرائيل شراءه، ووسط تفاصيل ما شاهدناه لقصة حب بين بيسة وشحاتة، يتم بيع الدكان، والتخلص من شحاتة بدس خاتم مزور منسوب لأبيه، وفي أثناء سجنه تتغير مصائر الأبناء بالنقود التي باعوا بها الدكان، وسط كل هذا فإننا نرى صوراً من المآسي التي يعيشها المصريون، خاصة بعد خروج شحاتة من السجن ورحلة البحث في تيه القاهرة عن إخوته، حيث نرى ما يجري في المستشفيات العامة الموجودة في مناطق الفقراء، والمتاجرة بالمياه في هذه المناطق، وتبدو الرحلة هنا أقرب إلى عودة مضادة لرجوع أودسيوس إلى بنيليوبي. فإذا كان بطل الملحمة اليونانية قد عاد ليحصل على زوجته، وابنه تليماخوس وينتصر على أعدائه، فإن شحاتة يخرج من السجن، وتطول رحلة بحثه عن بيسه، ويجدها قد تزوجت من شخص آخر، يعرف فيما بعد أنه أخوه سالم.

إنها عودة مضادة، فإذا كان أودسيوس قد أطلق سهمه على خصومه، وحصل على زوجته، فإن شحاتة يعود مسالماً ينقذ أحد الشباب في معركة قاتلة، ويذهب به إلى المستشفى، وينقذ حياته بفعلته، كما أنه هو الذي يتلقى ثلاث رصاصات قاتلة من أخيه، دون أي مقاومة، أو إحساس بالغضب، وذلك في مشهد مليئ بالتطويل، ووسط بكائيات بيسه على حبيبها العائد الذي ظلت مخلصة له إخلاص بنيليوبي، حتى وإن كانت متزوجة عنوة من أخيه..

وقد توقع بعض المشاهدين أن يكون شحاتة هو أدمون دانت لعام ٢٠٠٩ ينتقم من إخوته الذين زجوا به في السجن بسبب دس الخاتم

المزور، وخاصة سالم الذي تزوج من حبيبته بيسه، لكن من الواضح أن كل هذه الرحلة والوجه القاتم المبتئس، لم تكن بهدف الانتقـــام علـــى طريقـــة الكونت دي مونت كريستو، أو ما شابه.

كما توقع مشاهدون آخرون أن تكون النهاية بالغة الدموية، علـــى طريقة تراجيديات شكسبير، ومن المعروف أن أفلام كل من خالد يوسف، وناصر عبد الرحمن يميلون في أغلب أعمالهم إلى مثـــل هـــذه النـــهايات المأساوية، انظر "ويجا"، و"حين ميسرة"، و"هي فوضى"، و"خيانة مشروعة"، ثم "الغابة"، و"الملكة"، و"هاملت" سيدرك حجم الدماء التي انسالت مـــن أكثر من قتيل، بمن فيهم الملك، بينما بقى الأوغاد جميعهم في حلبة الحدث، يشهدون ما جرى، لم يدفع أحد منهم أي ثمن إلى ما ارتكبه ضد شـــحاتة، وفي المجتمع، فبصرف النظر عن مصير سالم الذي لا نعرفه، فإن الأخ طلب المحرض لإدخال أخيه السجن، قد أفلت – درامياً – أمامنا على الأقل، من أي عقاب..

جاءت صدمة هذه النهاية أن شحاتة قد كشف لنا أنه لم يكن ينـــوي مقاتلة أخيه، وهو الذي يحمل بعضاً من تذكارات أبيه، الذي يراه يربطـــه بهؤلاء الإخوة، لكن إصرار شحاتة على أن يعرف عنوان بيسه، وتكـــرار ذلك أكثر من مرة، قد أعطانا الإحساس أنه سوف "يسوي الهوايل" بمجرد رؤيته لأخيه سالم، خاصة أنه صعيدي، وخاصة أن اللقاء مع إخوته يتم أثناء حفل عرس أسري، يصبح أقرب إلى عرس لوركا الدامي، لكـــن شـــحاتة

نفسه يصير ضحية، بل أنه يرفض أن يمس أخوته أي أذى، حين يأتي صديقه على رأس فريق من مقاتلي الشوارع، فتخف حدة الدم تماماً، ونفاجأ بنهاية غير واردة تماماً، ليست بذات علاقة بكل هذه القصة غير المسيسة تمامـــاً، فهناك جماعات دينية وفوضى وقتال في الشوارع، وعربات أمن مركـــزي، وناس تجري فوق الكباري، وفي الشوارع وميادين عامة ملأها الفوضـــى، والمشاهد هذه تم تصويرها وإعدادها بالكمبيوتر، أكثر منها تصويرا حقيقيا، دون أن نعرف ماذا آل إليه الفيلم..

الفيلم بهذه النهاية المفتعلة، ينذر بالفوضى العامة لمجرد أن شخصـــاً قتل أخاه بثلاث رصاصات، وسط جرائم سمعنا عنها في الفتـــرة الأخـــيرة تجعلنا نؤكد أن الرصاصات الثلاث التي انطلقت من مسدس ســـالم هـــي محاولة للدغدغة لا أكثر..

ومما يؤكد أن الفيلم متأثر بالمأســـاويات الإغريقيـــة، وبالمؤلفـــات المسرحية التي سارت على درب هذه المأساويات، تلك الأغنيات الكـــثيرة التي ملأت الأحداث، خاصة في الثلث الأخير من الفيلم، علـــى طريقـــة الجوقة في الدراما المأساوية الإغريقية، وهي التي تستخدم للتفسير والشرح وتجسيد المعاني، وقد رددت هذه الأغنيات في الخلفيـــة بنـــبرات حزينـــة، وأصوات لها إيقاع خاص، أقرب إلى المؤثرات الصوتية، فأدت دورهـــا في تجسيد كل ما يود السيناريو أن يعبر عنه.

داود عبد السيد

رسائل البحر

يمكن مشاهدة فيلم "رسائل البحر" لداود عبد السيد من عدة مداخل أساسية، وليس مدخلاً واحداً.. وذلك بعيداً عن كتابة النقد التقليدي، لمن يهوى حكاية الحدوتة أو قراءها.

في فيلمه "أرض الأحلام" عام ١٩٩٤حكت الشخصية الرئيسية عن علاقتها بالشجرة الصغيرة التي تقف قبالة المترل بمصر الجديدة، فصارت تنمو كلما كبرت الفتاة، حتى أصبحت أماً لأسرة متوسطة العدد، بدا في هذا الحكي مدى علاقة المخرج بالبيت، والشجرة، من خلال أبطاله، البيت غالباً عبارة عن دور واحد، بعيد عن الأماكن المزدحمة، والبيوت العالية، وهناك شجرة قوية، وقد رأينا بيتاً مشاهاً في فيلمه "مواطن ومخبر وحرامي" وإن لم نلحظ الشجرة نفسها، التي عادت للظهور بقوة في "رسائل البحر"، ذلك البيت الذي يقف أمامه دوماً الطبيب الشاب المتقاعد، يتأمل النافذة المفتوحة دوماً، رغم الشتاء القارس، فهناك ضوء ينبعث من الداخل، وستار لا يكشف ما خلفه، وتنبعث من البيت موسيقى غربية كلاسيكية، يعزفها شخص مجهول لم نعرف هويته قط، ويقف يحي دوماً هناك، حتى وإن أمضى ليلة في القسم بسبب تطلعه على ساكن المترل، وكتابته تعهداً ألا يقترب مرة أخرى من البيت، هناك في الصدارة، تتواجد الشجرة السامقة نفسها

بالغة القوة، تظلل المترل الذي لم نره إلا بالليل فقط، طوال الأحداث وغالبا ما يتم ذلك تحت المطر. إنه العالم نفسه الذي يحبه المخرج، ويكرره من فيلم لآخر، من بين أعماله الخاصة التي يقوم بكتابتها.

أما المدخل الثاني، فهو الحكي الذي تقوم به الشخصية الرئيسية في الفيلم، بدأ هذا النوع من الحكي على استحياء على لسان الأم في "أرض الأحلام" من خلال حكي سريع، ما لبث أن اختفى عقب اختفاء جواز السفر، إلا أن فيلمه "أرض الخوف" اعتمد على الحكي السينمائي، وهو أسلوب مزج بين الأدب والسينما، حيث أن الحكاء هنا يقوم بسرد الحوادث والتعليق عليها، ويظل هو الشخصية الرئيسية، وكان الحكي هنا على لسان الشخصية الرئيسية، الذي صار شاهداً على كل ما يحدث، المفروض في مثل هذه الشخصية أنها تحكي بصدق ولا تكذب، ومن هنا يكتسب الراوية صدقاً وقابلية لدى المتفرج.. وقد تكررت مثل هذه الظاهرة في "مواطن ومخبر وحرامي"، وإن كان الحكاء هنا قد روى ما لديه بشكل محايد، أي أن الحكي هنا تم بعيداً عن لسان الشخصيات الرئيسية، إنه يحمل وجهة نظر المؤلف – المخرج.

وفي فيلم "رسائل البحر" فاجأنا المخرج بأنه صنع صوتين للحكي، الأول رئيسي قام به يحيى، الذي تعرفنا عليه منذ بداية الأحداث، ولم يغب عنا إلا بعد أن بدأت صاحبة الصوت الحكاء الثاني في التعبير عن مشاعرها، إنها نورا العاهرة، التي صارت واحدة من نساء عديدات مررن بحياة يحيى،

لكن أمام هذا النوع من الحكي، فإننا يجب أن نظل إلى جوار الحكاء أينما ذهب ونعرف من خلاله فقط ما سمعه وشاهده وما نطق به، فليس من المفروض أن يحكي هو علينا ما شاهده، من خلال علاقة بين كارلا وعشيقتها الموديل التي واعدها، وذهبت إليها في الفراش، المشهد الوحيد الذي يحق ليحيى أن يحكيه لنا هو حين دخل شقته، وسمع الحوار بين المرأتين إن كارلا ارتبطت بعلاقة عابرة بالشاب لا تتعدى القبلة والعناق..

أغلب أحداث الفيلم، تدور من خلال ما يحكيه لنا يحيى، رغم أن الفيلم بدأ بقصة فرعية، لها علاقة بعنوان الفيلم، حول الزجاجة التي التقطها في البحر أكثر من صياد، ثم رمى بها مرة أخرى وسط الأمواج، إلى أن عثر عليها يحيى في الثلث الأخير من الفيلم، وجعل المتفرج في حالة انتظار لما سوف تمثله تلك الزجاجة. هذا الحكي مليء بالبلاغة والسلاسة، عكس الثأثأة التي أصابت الشاب طوال حياته.

أما الجزء الثاني من الحكي، فهو يدور على لسان العاهرة نورا، حيث أنها ظهرت بشكل عابر في حياة يحيى، ثم اختفت طويلاً كي تتاح فرصة لكارلا أن تلعب دوراً في حياة الشاب لدرجة أننا أحسسنا أن "نورا" ليست شخصية رئيسية في حياة يحيى، إلا أنها في الثلث الأخير من الفيلم عاودت الظهور، ثم راحت تحكي وقالت أنها أحبت يحيى، ولذا فهي مرتبطة به، وقد عرفنا من خلال حكيها أنها الزوجة الثانية لرجل آخر، وأنها تخبره أنها عاهرة، وستظل، طالما ارتبط بزوجته الأولى.

هذا النوع من الحكي، مشابه لما رأيناه في الفيلم الفرنسي "الحياة الزوجية" لأندريه كايات عام ١٩٦٣، وإن كانت التجربة الفرنسية أكثر

أهمية وجاذبية، لقد صنعها كايات في عملين منفصلين، أما عبد السيد فقد مزج هاتين التجربتين من الحكي في عمل واحد، جعل أغلبها، كما قلنـــا، على لسان يحيى، أما التجربة الثانية فعلى لسان العاهرة التي صارت امـــرأة واحدة في حياة يحيى.

المدخل الثالث للتعرف على الفيلم، يتمثل في الأجواء التي صـــنعها المخرج المؤلف، في هوية يحيى في المقام الأول، فنحن أمام شخصية دراميـــة تعرفنا عليها بقوة في روايات ومسرحيات الأدبـــاء الوجـــوديين، خاصـــة روكنتان في "الغثيان" لجان بول ســـارتر، وشخصـــية ميرســـو في روايـــة "الغريب" تأليف ألبير كامي، وأيضاً الشخصية الرئيسية في فيلم "الرجـــل النائم" المأخوذ عن رواية للكاتب الفرنسي جورج بيريك.

هذا النوع من الشخصيات يعيش في حالة غربة داخلية، ليس بينـــه وبين الآخرين أي نوع من التواصل أو العلاقات الحميمية، حتى وإن أقـــام لبعض الوقت صداقات عابرة مع النساء، يتصرف كأن شـــيئاً لا يخصـــه، يعيش وسط عوالم تزيده إحساسا بالاغتراب، وقد جعلت الثأثـــأة البطـــل القدرى أكثر بعداً عن الناس، فترك الطب، ولم يكن له أصـــدقاء بســـبب الثأثأة، وفي الفيلم فإن يحيى فقد أبويه، فاضطر للاقامـــة في شـــقة أســـرته بالإسكندرية، وبدت العمارة التي يسكنها فارغة تماماً من السكان، إلا من جارته القديمة العجوز فرانشيسكا، وابنتها كارلا هي أسرة تعـــيش علـــى هامش المجتمع، وسوف تغادر الإسكندرية عما قريب.

اختار يحيى من المهن ما يتناسب مع إحساسه بالغربة، وهـــو الصـــيد بالشص، حيث يجلس في حالة عزلة إلى جوار صيادين آخرين مـــن أمثالـــه

يرنو إلى الأفق، وينتظر السمك وتثيره زجاجة خمر غريبة التصميم، بداخلها رسالة مكتوبة بلغة لا يعرفها أحد من البشر، أي أننـــا نعـــيش في أجـــواء الإسكندرية الأقرب إلى الأربعينات منها إلى العقد الأول من القـــرن ٢١، حتى وإن كانت الإسكندرية التي نراها هنا هي المعاصرة لنا الآن، وهـــذا يقودنا إلى المدخل الخامس، فقد حرص المخرج مثل بعض أبناء جيله، وعلى رأسهم محمد خان، أن يملأ خلفية المشاهد بالأغنيات والموسيقى، كأن فيلمه هو حالة من الإهداء للموسيقى الكلاسيكية الغربية، وللغناء المصري حتى نهاية الستينيات، بالاستعانة بأغنيات لأم كلثوم، ومحمد قنديل، وآخـــرين. هذه الأغنيات أعطت للفيلم تاريخه الحقيقي، فالناس في شـــوارع الألفيـــة الجديدة، لم تعد تسمع بشكل مكثف هذه الأغنيات بقدر ما هناك حالـــة عامة من سماع إذاعة القرآن الكريم.

هي إذن أجواء الإسكندرية الكوزموبوليتانية، المليئة بـــالحلم الأدبي، والاتجاه نحو الأفق، وهذا هو المدخل السادس للتعرف على الفيلم، فهنـــاك اهتمام ملحوظ بالتشكيل المعماري القديم في كل من القاهرة والإسكندرية، وهناك في بداية الفيلم مشهد تسجيلي طويل، صور فيه المخرج العديد من أجمل البنايات البيضاء القديمة المصممة على الطراز الأوروبي، ارتفاعـــات قصيرة غالباً، وسط اتساع ملحوظ وفي إشارة إلى ما سمي "البيـــت بتـــاع ١٩٥٨"، ما يؤكد أن الفيلم تدور أحداثه في الستينيات، رغم وجود بنات محجبات، في بعض المشاهد، كما أن الأجواء السياسية التي تغلـــب علـــى المدينة في أي زمن غير موجود، ما يؤكد أننا أمـــام فـــيلم أوروبي الحـــس وسكندري المكان، أو كوزموبوليتاني كما أشرنا إلا أن كازينو الشـــاطي

بشكله الحالي يؤكد أننا في القرن الجديد. في هذه الأجواء، هناك الإحساس بالمزيج بين أكثر من زمن، زمن البنايات البيضاء، والإحساس العميق بالاغتراب، والإعجاب الشديد بالموسيقى الكلاسيكية.

إذا عدنا إلى الشخصية الرئيسة في الفيلم، وتحدثنا عن الإحساس بالاغتراب، فإن البطل لا تربطه بأي شيء علاقة حميمة، وكافة العلاقات مقطوعة مع الناس من حوله، مع الإيطالية كارلا، وأمها التي تناديها تيتا، وأيضا علاقته ببيسة التي يحبها صديقه قابيل، وعلاقته بالزجاجة والرسالة، فبعد الاهتمام بأمر الرسالة يهملها فجأة كأنما لم تكن جزءًا مهماً في حياته..

أما أغرب وأجمل علاقة في الفيلم، فهي شخصية قابيل، ذلك البودي جارد الذي أقسم ألا يستعمل العنف أبداً في حياته، ولديه أسبابه القديمة، ومن أجمل مشاهد الفيلم، حين يجلس أمام بيسة، يحكي لها كل ما يتعلق بسيرته الذاتية، يحدثها عن أصدقائه، ومن يعرفونه، حتى إذا أجريت له عملية، قد يفقد أثناءها الذاكرة، فإن على بيسة أن تكون كتاب ذاكرته، وقد بدا هذا المشهد القصير وحده فيلماً جميلاً بأكمله، وهو حكي من نوع مدهش.

رامي إمام

حسن ومرقص

هناك فرق واضح بين التأليف، وبين تعمد التأليف؛ فالتأليف يأتي بشكل تلقائي ينسق نفسه لدى الكاتب، ويجد القلم نفسه يعبر بسلاسة واضحة عما في أعماق المؤلف، أما تعمد التأليف فإن الكاتب يبدو فيه أقرب إلى مهندس، أو معد برامج إليكترونية، يقوم بوضع المواقف في خانات محددة لها، ويخرج العمل الفني متناسقاً بشكل جيد، لكنه يخلو تقريباً من الروح..

وهناك في عالم الأدب، كتاب كثيرون لا يمكن أن تؤخذ على أعمالهم أي هفوة، وتحس كأن الكاتب مهندس متميز، لا يكاد يترك شيئاً إلا استوفاه، لكن جمال الحياة في تلقائيتها و"هرجلتها" خاصة في بلادنا..

ولابد أن تنتابك مثل هذه المشاعر، وأنت ترى فيلم "حسن ومرقص" فتحس كأن الكاتب يوسف معاطي قد أتى بورقة رسم ضخمة، وأخذ يضع المقاييس والمواقف، ينسق فيما بينها، ويصنع الأحداث بشكل متوازٍ، ويملأ الخانات، ويضع المعادل المقابل في الكثير من الأحداث، كل أمام بعضه، يعني أن تحدث الأشياء في الوقت نفسه، كأنما التنسيق الدقيق هو هوية الحياة، وليست العشوائية، فما يحدث ليس من قبيل الصدف، وإنما هو تعمد هندسي من الكاتب.

"حسن ومرقص" فانتازيا اجتماعية، بمعنى أن الأحداث لا تدور هكذا في الواقع بالطريقة الهندسية، وليس أبداً بالمبالغة نفسها، ولن يشفع للفيلم أنه تناول مسألة حساسة، فكم من أفكار رائعة ومهمة أتلفتها الصياغة الشمعية التي رأيناها بها. والشكل الفانتازي الاجتماعي هنا يتمثل في صور عديدة، منها إخفاء الهوية الدينية لأسرتين في نفس الوقت، وأن تسوق الصدف الأسرتين أن تسكنا في البيت نفسه، في شقتين متجاورتين، حتى وإن تم ذلك بمساعدة الجهات الأمنية، فالأسرتان تقيمان في شقتين مواجهتين كأنما الشقتان توأم، تحدث في كل منهما الأحداث في الوقت نفسه، حتى مشاعر الحب التي تنمو، ليس فقط الحب العاطفي الذي نما بين جرجس ومريم، ولكن الحب الرباني الذي ألف بين الأسرتين: المسلمة، والمسيحية، وكان الفيلم قد اختار أن يكون عميد لكل أسرة على رأس الوظائف الدينية، فهذا قس (بولس)، وهذا إمام مسجد (محمود).

وقبل أن نتوقف أيضاً عند الفيلم، فإن مسألة تحول الهوية إلى الجهة المعاكسة تماماً، قد سبق وشاهدناها من قبل في الفيلم الأمريكي **Face-Off** أو "تغيير الوجه" إخراج جون وود، وفيه يضطر الضابط أن يرتدي وجه المجرم، وبالعكس، وعلى كل منهما أن يعيش هوية الآخر، أي على الضابط حين يرتدي وجه المجرم أن يتصرف على أنه هو إمام الناس، أما بينه وبين ذاته، فهو الشخص الحقيقي الذي لا يمكن أن يتغير.

ولا شك أن مسألة تغيير الهوية لكل من القس والشيخ، بحيث يتبادلان الأدوار، هي أقرب إلى الفانتازيا، فهي لا تحدث في الواقع، وإن

كان يمكن قبولها سينمائياً في فيلم يقوم ببطولته كل من عادل إمام وعمر الشريف، لكن مجرد اللجوء إلى الفانتازيا يجعل ما جاء في النص محتمل الحدوث، أو غير محتمل، لذا فإن درجة تصديق ما جاء به تتباين حسب ثقافة المتلقي، وحسب درجة الفانتازيا، وأكاد أشك أن المؤلف أراد للنص أن يكون فانتازياً، لكن حساسية الموضوع اضطرته إلى ذلك سواء كان يقصد أم لا، فجعل مسألة التوازي في تصوير أحداث متقابلة هي الغالبة في الفيلم على طريقة شخص يقوم بوزن بضاعتين من نوع واحد على طرفي ميزان، مثلما فعلت فيروز بالجبن في فيلم "ياسمين" حيث تضع شيئاً مقابل شيء آخر، ثم تأخذ من هذه قطعة، ومن تلك قطعة، وهكذا.

ومن الواضح أن الميزان كان أقرب إلى التعادل في السيناريو، وإن مساحة ما قد زادت على حساب مساحة أخرى في النسخ المعروضة، ولنقل بصراحة أن كفة مساحة عادل إمام، وليس بولس، كانت هي الأرجح، ففي البداية لم نر الشيخ محمود سوى في مشاهد عابرة، قياساً إلى مساحة دور القس بولس، وإن كانت الفقرات القصيرة التي تذاع في المحطات الفضائية تبين لنا أن الشيخ محمود قد رفض بقوة أن يصبح قائداً للجماعة الإسلامية، أو أميراً، وأنهم جاءوا إليه في البيت، لكنه أغلق الباب في وجوههم.

أي أن السيناريو منذ البداية، كان يقدم مشهداً أمام مشهد، مرة للأب بولس، وأخرى للشيخ محمود، لكننا فوجئنا أن الأب بولس ذهب في البداية إلى المنيا، وإن الناس هناك صنعت منه شخصية مقدسة لدرجة أن

مباحث أمن الدولة اعتقلته بتهمة التطرف الإسلامي، وهو مسيحي الهوية، بل هو قيادة دينية. وعندما قرر الأب بولس ـــ الذي صار الشيخ حسن ـــ العودة إلى القاهرة، بدأ الظهور المكثف للشيخ محمود الذي خلع العبـــاءة، وحمل اسم مرقص، وصار عليه أن يعيش بهوية جديدة، على طريقة "تغـــيير الوجه".

الجدير بالذكر أن مسألة ارتداء شخص مسيحي لملابس الجماعـــات الإسلامية، وإطلاق اللحية لم يكن بجديد، فقد رأيناه في فيلم "الكـــلام في الممنوع" لعمر عبد العزيز عام ١٩٩٩، حين تخفي صيدلي متهم في جريمة لم يرتكبها في رداء أبيض وأطلق لحيته، وهو مسيحي، وعاش أيضاً في منطقة شعبية، وأحبته نساء مسلمات دون أن يعرفن أنه قبطي، ودون أن يكشف ذلك حتى لا يكشف سره فيضيع.

من البداية، تصرف الفيلم مع الطرفين على أساس "انتي حتة، وأنـــا حتة"، يعني أن نرى تفصيلاً من كل جانب، وهكذا تمت كتابة الســـيناريو وعمل المونتاج، شئ مقابل شيء، الأب مرقص في الكنيســـة، ثم الشـــيخ محمود يؤم المصلين في المسجد. وهكذا وجد الكاتب نفسه يصـــيغ تتـــابع المشاهد، كل منهما له وظيفة دينية، وقد قسم الكاتب هذا العالم بشـــكل متكافئ، وهندسي، فأسرة الشيخ محمود لا يزيد أفرادها علـــى الثلاثـــة، الزوج وامرأته وابنتهما، ثم الأب بولس الذي تتكون أسرته أيضاً من ثلاثة أشخاص: الأب وامرأته وابنهما جرجس، الذي سوف يقع يوماً ما في غرام ابنة الشيخ في الجزء الثاني من الفيلم.

وكما أشرنا، فإن القسم الأول قد زادت فيه مساحة الاهتمام بالأب بولس، في النسخة المعروضة، وذلك من خلال اللقاءات المكثفة مع ابنه جرجس وحديثه عن رغبته في تزويجه فتاة لا يرغبها الابن، وقد تم تقديم شخصية الأب بولس كما أشرنا بشكل تفصيلي..

تبدأ مسألة المقارنة أو العرض، بالتوازي بعد ذلك ابتداء من المؤتمر رقم ٥١ للوحدة الوطنية فهذا حوار بين شيوخ حول ما يتمتع به الأقباط في الوطن من ثراء ومميزات، ثم قطع على رجال دين مسيحي يشكون من ظروف خاصة ببناء كنائس، أو إصلاح كنائس قديمة.. ثم تنقطع المقارنة بالتوازي لفترة، نتعرف فيها أكثر على العالم الجديد للقس الذي صار إمام مسجد – أي من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار – حيث يتوقف الفيلم لبعض الوقت عن التوازي، ليستعرض موضوعاً آخر، وإن كانت له علاقة بالعقيدة، وهي محاولة بحث الناس عمن يتبركون به، ومن يرجعون إليه لمجرد الارتياح إليه..

والحقيقة أنني كمشاهد، قد اندمجت داخل هذا الجزء من الفيلم، ونسيت تماماً أن بالفيلم نجم حقيقي هو عمر الشريف، الذي حاول أن يستفيد من أدائه المتميز في "السيد إبراهيم وزهور القرآن" إلى أن تأتي مصادفة الفيلم، من أجل صنع المقابلة المتوازية، حيث نفاجئ أن الجار الذي يسكن في الشقة المقابلة للشيخ حسن (بولس) هو المواطن مرقص عبد الشهيد الذي له ظروف مشابهة، بل متطابقة، فقد ارتدى الأول هوية المسلم ظاهرياً باسم الشيخ حسن، وارتدت زوجته ماتيلدا الزي الإسلامي،

وصار ابنه جرجس يحمل اسم عماد.. أما الأسرة التي تسكن في المقابل فيسكنها مرقص عبد الجيد (الشيخ محمود) وأسرته التي جمعت أسماء مسيحية.

الذي لا أعرفه هو: هل هي صدفة مقصودة، صنعها اللواء مختار، أم أنها مصادفة سينمائية فانتازية علينا أن نتقبلها لنعيش القصة الهندسية، بمعنى أنه لابد أن تقوم علاقة بين الأسرتين وأن تعيش الأسرتان ظروفاً مشابهة في نفس اللحظات، وكان أبرزها قيام رجال دين إسلامي بزيارة بيت بولس من أجل مباركته كزائر جديد وساكن للمنطقة، وأيضاً زيارة رجال دين مسيحي بزيارة بيت الشيخ محمود لقراءة التراتيل.

أقول لا أعرف هل تم ذلك باتفاق مع اللواء، أن تسكن الأسرتان في المكان نفسه، هل هي عمارة يمتلكها المسيحيون، أم تمتلكها مباحث أمن الدولة، لكن من ملابسات الأحداث فلو أحد يعرف حتى صاحب البيت المسيحي أي هوية للساكنين الجدد، فبقدرة قادر سينمائي تم تدبير شقتين للأسرتين: واحدة أمام الأخرى، ألم نقل أنها فانتازيا السينما.

الآن، صار الطرفان في المواجهة، على طريقة "تبادل الوجه"، وتبدأ العلاقات والاحتكاكات، أول شئ أن تحب مريم المسلمة الشاب جرجس، دون أن تعرف هويته الدينية، ومن خلال هذا التقابل يبدأ الفيلم في كشف مشاعر الطرفين: المسلم والمسيحي، تجاه نفسه، وتجاه الآخر، فيما يعتبر نقداً اجتماعياً، وهو أشبه بكلمات رجال الدين في مؤتمر الوحدة الوطنية رقم ٥١..

نحن نتوقف هنا فقط عن مسألة التوازي في الأحداث التي أكسبت الفيلم جواً فانتازياً، ولعل أبرز هذه المشاهد وأطولها، هو المباركة المتوازية التي يفعلها رجال الدين بالبطلين، كل في بيته، فلا شك أن هذا القطع والتوازي لا يحدث سوى في أفلام من هذا النوع، لدرجة ارتفاع التراتيل والأدعية، وخروج الأبخرة المباركة من النوافذ مما يلفت أنظار الناس في الشارع.

تتوالى مثل هذه المشاهد المتوازية، من أبرزها أيضاً قيام الرجلين ببيع الذهب الذي تمتلكه كل أسرة عند نفس الجواهرجي، والعجيب أنهما يلتقيان في نفس الوقت لدى الجواهرجي، يحمل كل منهما علبة الذهب – وهما متشابهتان – كما يبدو ذلك واضحاً حين يذهب الرجلان في ساعة الفجر للصلاة، الشيخ حسن عليه أن يدخل الكنيسة، وفي اللحظة نفسها يخرج مرقص عبد الشهيد للصلاة في المسجد، والخروج عن المألوف هنا – حسب معلوماتي – أن الصلاة في الكنائس لا تتم في مثل هذه الساعات المبكرة قبل النهار، أي في نفس توقيت صلاة الفجر، لكن الفيلم وجدها مادة فيلمية للإضحاك، ولكشف هوية الطرفين، فالمسجد في الفيلم بابه أمام الكنيسة مباشرة.. وأمام حرج كل منهما أمام الآخر، يدخل بولس للمسجد، ويصلي على طريقة المسلمين، ويفعل ذلك الشيخ محمود، كأنما الفيلم يقول أن الشعائر متقاربة.

وعندما يتم اكتشاف الأمر، يخرج كل منهما في اللحظة نفسها، تحمل كل أسرة حقائب، أشبه بمن كان يقيم في فندق، أو شقة مفروشة.. ويقفان

في المواجهة أمام الباب، ثم تنزل الأسرتان معاً، وتذهبان إلى الإسكندرية، وتسكنان في شقة واحدة، بعد أن عرف كل طرف بحقيقة الآخر.

أما المواجهة المتوازية الجماعية، فهي تتمثل في مشهد النهاية، حيث تخرج الجموع من الطرفين بشكل آلي، كأنما يحركها ريموت كونترول كي تواجه بعضها، وكأنما كل شئ ومعه سلطان الكاتب الذي تعامل مع الموضوع بشكل هندسي فأفقده الحيوية.

الفيلم يحتاج إلى الكثير من الموثقات، وهو فيلم جدلي سوف يثير الجدل لفترة طويلة، ولا أعتقد أن إيراداته الضخمة، إذا كان سوف يحدث سببه جودته، أو حساسية الموضوع، لكنه يذكرني بصديق لي نشر كتاباً يوماً ما عن "السادات والبابا" طبعه عدة طبعات، لأن اسم البابا على الكتاب يدفع الكثير من الأقباط لشراء الكتاب.

سامح عبد العزيز

الفرح

النقاد، في كل أنحاء العالم سباقون لمشاهدة الأفلام، من أجل اللحاق بالكتابة عنها في الصحف التي يعملون بها، أو يراسلونها، وهم بذلك يقدمون السبق الصحفي للمجلات والصحف، لكن المرء قد يرجيء الكتابة عن فيلم ما لأسباب عديدة، منها مأخوذة في مشاهدة الفيلم نفسه.

وأعترف أنني لم أشاهد فيلم "الفرح" سوى بعد شهور من عرضه الأول، لكن عرض الفيلم رافقته كتابات عديدة.. إنه الجزء الثاني، أو تنويعة إضافية لفيلم "كباريه" لنفس المخرج سامح عبد العزيز.. وقد حدث أن شاهدت الفيلم في ظروف غير مقصودة باعتبار أنه عمل منفصل، وكنت قد صدقت صناعة الذين نفوا تماماً أي علاقة بين الفيلمين.. لكن المقارنة التي أحب عقدها في ذهنى – قبل الكتابة – فرضت نفسها علىّ، وأنا أشاهد الفيلم "الفرح" وتساءلت لماذا الإنكار، رغم أنه من الفخر للكاتب والمخرج أن يربطا بين فيلمين جيدين على كافة المستويات.

الآن المقارنة مهمة بين عملين الفاصل الزمنى بينهما عام واحد، باعتبار أن فيلم "كباريه" كان بمثابة نقطة تحول ملحوظة على المستويين الفني والتجاري في مسيرة الثالوث: المنتج – المخرج – الكاتب.. وبالنسبة للمنتج، فقد أعجبنى حماسه الشديد لفيلمه، حين لم ينل الجوائز الكبرى في

مهرجان الأفلام الروائية الأخير، ما دعى أن الشيوعيين كانوا وراء عدم منحه الجوائز، طبعا لقد ردد ذلك على أساس أن هناك زمناً، كان أي شخص يختلف أي نوع من الاختلاف مع شخص آخر، وكل ما عليه أن يبرره في الخصومة أن الطرف الآخر شيوعى، لكن ماذا يعنى هذا المصطلح، لا أحد يعرف.

من حق أي فنان أن يحتفل بنجاحه، بالأشكال التي يراها، والكثير من هؤلاء الفنانين يعزفون على ما يسمى بتنويعة أخرى لعمل ناجح مضمون.. هكذا هو الحال لدى سينمائيين كثيرين، مسألة "التنويعة على" ومن حق سامح عبد العزيز، أن يفعل ذلك مع كاتبه أحمد عبد الله، لكن ليس من حقه التنصل من هذا، ففيلم "الفرح" هو كتابة أخرى موازية لفيلم "كباريه"، وقد حسبها الكاتب وهو يفعلها بكل دقة، وبالمازورة، كما يقولون، فلم يخرج عن إطار الفيلم الأسبق، وكأننا بذلك نسترجع تجربة فيلم "الحياة الزوجية" لأندريه كايات عام ١٩٦٣، فهناك فيلمان متوازيان يحكي كل منهما طرفي الزواج، يقول رأيه، ويحكي مشاهداته، وقد تصورت أن فيلمى "الفرح" و"كباريه" قد دارا في الليلة نفسها، الأول في شارع الهرم حيث الكباريه، والثاني في مكان شعبى قريب، وأن الاحداث تدور بشكل متواز.

أول ما يربط الفيلمين هو المكان، المكان هنا شبه مغلق محدود، يأتيه أناس كثيرون من قريب أو بعيد، يأتى إلى الكباريه رواد مختلفون قد يلتقون هناك كل يوم، أو على فترات متقاربة، وفي الكباريه مشروبات روحية

وراقصات وغناء وكاسيات عاريات وباحثون عن المتعة، وعروض أجساد، وأصحاب مكان يتكسبون منه، وأضــواء مبــهرة، أو مصــابيح دوارة، وفقرات غنائية ومطربات، هذه الاشياء نفسها موجــودة في "الفــرح".. الفرح هو كباريه، والعكس، فإن ما يحدث في الكباريه يــدور أيضــا في الأفراح، التي تقام في الحوارى.

المكان – سواء كان مفتوحا أو مغلقا – في كلا الفيلمين محدود ولا يخرج منه، ففي "الفرح" كان هناك المدعوون، والراقصــة، والعروســان المأجوران لبعض الوقت، ومثلما هناك أحداث في الخلفية بــين صــاحب الكباريه وأخيه، فإنه في الفرح حكايات أخرى في الخلفية بطلتها أم الأسطى زينهم التي تعيره بعض المال، وتعاير الراقصتين اللتين جاءتا للرقص، وهــي تموت أثناء الفرح، وتتحول الأحداث تماما.

ثانيا، هذا النوع من الأماكن يفرض هوية الاشخاص الذين يــأتون، فالقادم إلى الكباريه، والذاهب إلى هذا النوع من الأفراح، يبحــث عــن المتعة، بداية بالمشروبات الكحولية، والأضواء والأطعمة، والحشيش، وإن كان سماع الاغنيات ومشاهدة الراقصات، إنه نفس الجمهور غالبــا، قــد يذهب من الكباريه وإلى الفرح دون أن يحس أن المكان تغير، وقد صــور الفيلمان أبطالهما، من أهل الليل، يبدأون السهرة مع دخول الليل.

اختار الفيلمان لكل شخص قصته، وهي قصص منفصــلة، لكنــها تدخل في دائرة المكان، مثل جميلة وعبد الله، وهما المخطوبان منذ ستة أعوام دون زواج، فيتم تأجيرهما للقيام بدور العروس والعريس، مقابل ألف جنيه باعتبار أن الحبكة الرئيسية هي أن الفرح مزيف، يعنى أن الاسطى زينــهم

يود عمل فرح من أجل "لم" النقوط، فيدعي أن الفرح لأختـــه، باعتبـــاره متزوجا، وهو يسعى إلى لملمة مائة ألف جنيه لشراء شاحنة يسير بها حياته.

العروسان بالطبع مزيفان، وأشياء كثيرة مزيفة، والعلاقات نفســـها كاذبة، بداية من الأم التقية، التي تستعد لاستقبال ملاك الموت، فهي تعرف أن الفرح مزيف، وتشجع ابنها على إقامته من أجل لم نقوطه، وينطبق الأمر على زوجته، التي سوف تمرد على الكذبات في النصف الاخير من الفيلم، بعد أن تعوَّدت على هذه الحياة.

نحن أمام مجموعة من القصص، لا تحدث إلا في الأفراح، والأشخاص يتعاملون مع الحدث باعتباره نقطة تحول للجميع، خاصة الصبية التي ترتدي ملابس الأولاد، وتتصرف على أنها فتى، حماية لنفسها من الناس، هي التي تقدم المشروبات للزبائن، وتجد نفسها تتخلى عن الذكورة المزيفـــة الـــتي تكسو بها نفسها كي تقع في غواية أحد رواد الفرح، وتضع لـــه الـــروج، وتكاد أن تسلمه نفسها، قبل أن تضربه في "محاشمه" ويموت.

الناس في هذين المكانين يبحثون عن الفرح، والفرحة، وفي الفـــيلمين هناك قصة رئيسية تكاد أن تفسد على الرواد فرحتهم، وأيضا محـــاولات استغلال الفرصة لتحقيق بعض المكاسب المالية، مثل المجموعة التي ترســـل بواحد منها، مفخخا كي يفجر نفسه وسط الكباريه، فيفشـــل ويصـــاب بالإحباط، ويكاد يندمج حتى يأتي مفخخ آخر، ويفجر المكان، ليموت كل من به، سوى من آمن وعمل صالحا.. أما الحدث الرئيسي في "الفرح" فهو موت الأم الذي ينبه الأسطى زينهم إلى معان عديدة، لفترة وجيزة حـــول

الحياة والموت، لكنه لن يتوقف عند الموت، فالحي أبقى من الميت، وعليه أقام الفرح، وتأجيل إعلان وفاة أمه إلى وقت لاحق، وهو أمر يحدث كثيرا في الأفراح الشعبية.

هناك عقاب إلهي، ومعنى ديني في الفيلمين، فالكباريه ينفجر بروداه عند الفجر، والفرح "يبوظ" وحصيلة النقوط تصير محدودة، وتبدأ الأسرة في لم شمل نفسها لعمل جنازة مبكرة للأم التي ماتت.

تجمع الفيلمان أيضاً مسألة المسحة الدينية التي تكسو شخصيات بعينها، مثل البارمان الذي ينوى أن تكون تلك ليلته الاخيرة في الكباريه، إيمانا واحتسابا فيكون هو الناجي الأوحد من الانفجار بعد خروجه من الكباريه عند مطلع النهار، والشخصية المعادلة لهذا البارمان، هي الأم التي لا تغادر مكانها، والتي تعنف الراقصتين الواحدة تلو الأخرى، وتعايرها بجسدها الأعجف الذي مصيره النار، الراقصة الأولى تذهب غاضبة، أما الثانية التي تأخذ مائة وخمسين جنيها في الليلة لتصرف على أسرتها، فتعلق توبتها، وتكون هذه التوبة هي الختام الجيد لحياة الأم التي تموت على يدي الراقصة التائبة.

الفيلمان حالة متقاربة، هي بمثابة أغنيات راقصة شعبية لمطربين لهم مكانتهم لدى أبناء الاحياء الشعبية، فأغلب الأحداث تدور على خلفية تلك الأغنيات، يمتلىء فيلم "كباريه" بالراقصات.. أما في "الفرح" فإن الأمر يتكرر، وذلك حتى تُطفأ أنوار الفرح، لتحل محلها أضواء سرادق العزاء، ولا فرق كبير بين الأضواء سوى الأصوات التي في الخلفية.

تدور أغلب الأحداث في الفيلمين في ساعات قليلة طـوال الليـل، وتنتهي مع طلوع نهار اليوم التالي، وقد كتب أحمد عبد الله – وفي ذهنـه وجوه أغلب الممثلين، مثل: خالد الصاوي، وصلاح عبـد الله، وجومانـة مراد، ومحمود الجندي، وماجد الكدواني، ودنيا سمير غانم، وغيرهم بما يعني أن "الفرح" قد أراد أن يلعب على المضمون النـاجح للفـيلم الأسـبق، والحقيقة أنه نادراً ما تكون التنويعة رقم اثنين أكثر أهمية ونجاحا من التنويعة الأولى، وبالفعل فقد توقف الفيلم عند نماذج إنسانية متعددة، كانت لهـا جميعا علاقات بالفرح، مثل الزوج العجوز الذي تلح عليه امرأته أن يطلب من صاحب الفرح نقل مكبر الصوت أو تخفيف مستوى الصوت، ومثـل المطرب الشعبي الذي لم يقابل جماهيره منذ عدة سنوات، فلما راح يغـني، غنى على طريقته، وليس على طريقة الجمهور الجديد، ومثل الصبيت الذي يمسك الميكروفون.

إذا أردت ان تشاهد فيلم "كباريه" مرة ثانية، وبعزف أفضل؛ فشاهد "الفرح".

سمير سيف

ديل السمكة

تفرض بعض المهن على أصحابها أن يحتكوا بشكل مباشر بأنماط مختلفة من البشر لكل منهم عاداته وطباعه وظروفه الخاصة، وفي بعض الأحيان قد يكون الاتصال بهؤلاء البشر دائما، أو قد يتم بشكل عابر. ويكتب هؤلاء الأشخاص خبراتهم المتباينة حسب علاقاتهم العابرة، أو الدائمة بمن يقابلونهم من البشر.

التقط وحيد حامد قصة نشرت في الصحف منذ سنوات قليلة عن الشاعر الذي يعمل كشافاً لعدادات الكهرباء، ووجد فيها مادة خصبة لصنع فيلم حول صورة بطل مضاد مختلف الشكل، يظهر لأول مرة في السينما المصرية، إنه أحمد "عمرو واكد"، الشاب الذي يسكن أحد الأحياء الشعبية، حصل على شهادة متوسطة، ويحب جارته نور "حنان ترك" التي تعمل ليلاً في القمار من أجل تدبير القوت لإخوتها الصغار..

فنحن أمام قصة تقليدية تتداخل مع العديد من القصص التي يشاهدها كشاف النور الشاعر أثناء تنقلاته اليومية، ودخوله الشقق من أجل قراءة عدادات النور، وندرك أنه حتى في مثل هذه الوظائف، هناك سعيد الحظ الذي يرضى عنه رئيسه "أحمد عقل"، فيرسل به إلى منطقة راقية، حتى إذا انقلب عليه خسفه بإرساله للكشف عن العدادات في

الأحياء الشعبية، وهناك احتكاك مباشر ببعض الناس، ومواقف حميمة وأخرى عابرة في حياة هذا النوع من الموظفين.

ومن هنا يأتي ذكاء الاختيار، اختيار الاسكتشات، أو النماذج التي يمكن لكشاف النور أن يقابلها في حياته المهنية، فلا يصبح مجرد عينين تريان الأرقام في العداد وتسجيلها في دفتره السميك المليء بأرقام بلا دلالة إنسانية له، بل أن أحمد يجد نفسه وقد صار شخصاً رئيسياً من قصص إنسانية، غريبة أحياناً، ومألوفة في أحيان أخرى، خاصة أننا أمام شاعر، وليس كشاف نور عادي، هذا الشاعر الغنائي يسعى للبحث عن فرصة لأغنياته كي تقوم إحدى المغنيات بشرائها وغنائها، ولعل هذا قد حدث بالفعل مع كشاف النور الحقيقي، فالبطل هنا يذكرنا بأبطال الحكايات الشعبية في سينما الخمسينيات، إنه مثقف، وطموح، وعاشق لجارته، وصديق لعم حسن "عبد الرحمن أبو زهرة" بائع الكتب القديمة، الذي يقرأ كتبه عن طريق التبادل، ويرتبط به إنسانياً ويلجأ إليه عندما تضيق به الظروف.

هذا الشاعر النبيل الطموح، قد ينهزم أحياناً أمام متطلبات الحياة، والمنافسة غير الشريفة بينه وبين صديقه وجاره الميسور سيد بطش "سرى النجار" الذي يود الزواج من حبيبته نور، فيعرض كافة الإغراءات أمامها من أجل استلابها من الشاب الذي يعمل في وظيفة متواضعة.

نحن أمام فيلم تتداخل فيه الحياة الخاصة لبطلها، مع حياته الوظيفية، ويعيش الشاب الذي يبدأ حياته بهذه المهنة قصص الآخرين، فيرى بعضها

بالعينين فقط، ويعيش البعض الآخر كأنه واحد منها، ولعل المشهد الأخير الذي يلتقي فيه كل من أحمد ونور فوق سطح إحدى البنايات، وقد تمددت المدينة أسفلهما يكشف أن وراء كل جدران شقق هذه البيوت بالتأكيد عداد كهرباء، شاهد على ما يعيشه أصحاب هذه المساكن، والشقق من قصص متباينة، ومتنافرة تماماً، وأن الشاب الذي بدا سعيداً وهو يستلم خطاب التعيين، قد صار شاهداً على الكثير مما يحدث باعتبار أنه يدخل "كل" شقق المنطقة التي وكلت إليه مهمة قراءة عداداتها، وانه بحكم التنقل بين المناطق سوف يشهد على بقية الأماكن.

في بداية وظيفته، يعمل الشاب في منطقة فقيرة، ويحتك بالمجتمع من أسفله، إنه نفس "الأسفل" الذي ينتمي إليه كشاف النور نفسه، ونتعرف نحن كمتفرجين على امرأة فقيرة لا تعرف في حياتها سوى إنجاب الأطفال، ثم هو يصعد فوق برميل طرشي من أجل أن يتمكن من قراءة عداد موضوع قريب من السقف، وفي إحدى جولاته يلتقي بامرأة شبقة تعيش مع زوجها لا يأتيها إلا لماما، باعتبار أنه متزوج من امرأة أخرى، كما يقوم بالكشف عن عداد كهرباء لامرأة تعمل في ترويض الثعابين، إلى أن يصل إلى مطربة تدعى عفيفة "سوسن بدر" يجد فيها ضالته، ويعرض عليها قصائده التي يكتبها، ويتمنى أن تغنيها، حتى ولو في الملاهي الليلية التي تتردد عليها، وبالفعل فإن المطربة تأخذ منه القصائد الغنائية، وتمنحه مبلغا من المال، يعادل مرتب شهور عديدة من وظيفته.

بدا ذكاء وحيد حامد في اختيار مثل هذه النماذج غير المتشابهة، وقدمها في اسكتشات منفصلة، لا يربطها سوى المهنة التي يعمل بها البطل

الرئيسي للفيلم، وقد توقف عند الجانب السلبي للحياة في المدينة، أيا كان المستوى الاجتماعي للأحياء والبيوت التي يتردد أحمد عليها بحكم وظيفته، فهناك الفاسدون، والمعتدلون، والأنقياء.. وركز الفيلم على ما يعانيه الأغنياء من قسوة الوحدة، بينما الفقراء يعانون من كثرة الإنجاب، والحاجة إلى المال، فإن الكثير من أغنياء هذا الفيلم يحتاجون إلى من يؤانسهم، حتى ولو تم ذلك بمقابل سخي.

النموذج الأول، قدمه الفيلم بجرأة، لكنها لا تختلف كثيراً عما شاهدناه في فيلم "حمام الملاطيلي" لصلاح أبو سيف عام ١٩٧٢، حيث لا يتوانى رجل شاذ من بيئة اجتماعية راقية في الكشف عن شذوذه، لكن الثري الشاذ في فيلم "ديل السمكة" "جسد الدور باتقان "رؤوف مصطفى" يعلن لأول مرة، وقد علاه الانكسار أن الشذوذ الجنسي ليس خروجا عن الأخلاق، بقدر ما هو مرض يصيب المرء مع جيناته الوراثية، ربما منذ الطفولة، وأن اللوطيين في حاجة إلى علاج أسوة بكافة المرضى من كل أنواع المرض.

هذا الرجل، يعيش في شقة بالغة الفخامة، يتحرك في مكانه مرتدياً روب دى شامبر، وهو شبه عار، أصابته خيبة أمل عندما اعتذر عشيقه المألوف عن الحضور لسبب قهري جعل الثري يتودد إليه في إذلال واضح أن يأتي مهما كان الثمن، لكن هذا العشيق لا يأتي، فينكسر الملوط إلى أن يقرع الجرس، ويظهر كشاف الكهرباء، الذي عليه لزاماً أن يدخل الشقة، وأن يتعرض للإيذاء المضاعف، لكنه يرفض بشدة، فينهار الثري وهو يعلن

للناس جميعا على الشاشة أن اللواط مرض لعين، أكثر منه خـــروج عـــن الأعراف والعقائد.

أما النموذج الثاني الذي أفرد له الفيلم مساحة درامية واسعة، فهـــو امرأة عجوز "محسنة توفيق" تعيش في شقة فخمة – مماثلة لشقة اللوطي – لكنها تعاني من وحدة شديدة، فقد اعتذر الأبناء الذين سافروا إلى الخارج عن الحضور، وهي في أشد الحاجة إلى من يكون إلى جوارها، لديها عجـــز خاص، وتجلس فوق مقعد متحرك، وعندما يأتي كشاف الكهرباء تحـــاول شراءه بإغواء خاص، يتمثل في طعام تدعوه إليه أو بعض النقود، تقول لـــه عن أبنائها: لم يتصلوا بي منذ وقت طويل، تركوني أموت هنا وحـــدي في هذه الشقة، بعد أن وهبتهم حياتي.. ولأن أحمد شاعر في المقام الأول، فإنه يقرر أن يأخذ العجوز إلى خارج المترل، يدفع مقعدها المتحرك في الشوارع ويشتري معها من السوبر ماركت، وتضحك للمرة الأولى منذ زمن طويل من أعماقها ثم يعيدها إلى مترلها، وقد استردت عافيتها، لقد فقدت أبناءها بالسفر، لكنها عاشت أمومة مفقودة مع كشاف الكهرباء، الذي قد لا تراه مرة أخرى، مهما كانت الأسباب، إنها امرأة بلا زائر، ولا يطرق باها سوى رجل واحد، كل شهر، إنه كشاف الكهرباء الذي قالت له: إنه أسعد يوم في حياتي منذ عدة سنوات، من فضلك، عد إليّ مرة ثانية.

لحظات إنسانية راقية، تعبر عن أن الخطيئة لحظة فانية، وأن الفضيلة سنوات دائمة.. ووسط هذه الشخصـــيات العـــابرة في حيـــاة كشـــاف الكهرباء، فإن الفيلم يبلغنا أن هذا الشاعر الغنائي، الموظف المبتدىء، لـــه

أيضا قصته، وأن أي كشاف كهرباء آخر سيدخل إلى مسكنه المتواضـــع، سوف يكتشف قصته المليئة بالصعود والهبوط مع جارته نور، هذه الفتـــاة التي هي مزيج بين حميدة في "زقاق المدق" و"عزيزة" في الفيلم الذي أخرجه حسين فوزي، والعديد من بنات الأحياء الفقيرة اللائي استطعن الولوج في بنايات الأغنياء، فيصير عليها أن تختار بسهولة بين الحبيب الفقير، والثري الذي يريد جسدها مقابل أن يمنحها الأمن المادي لبعض الوقت.

نور، تبدو فتاة واقعية، تعرف أن ثقافة أحمد لن تجعلــها تقـــيم أود أسرها، لذا هي في البداية واقعة بين حبها للشاب الذي لم يجد وظيفة بعد، باعتبارهما قد تربيا معا، ونما الحب في القلبين الصغيرين حتى كبرا، ثم بـــين إغراء "سيد بطش" الذي افتتح في الحي الفقير محلا يكسب منـــه الكـــثير، وهو يملك سيارة فاخرة، ويبدو أنيقاً في ملابسه لكن الفيلم يصوره في إطار تقليدي، فهو الغني الشرير، ونكتشف أنه صار ثرياً لقيامه بتكوين عصـــابة من الأطفال الذين يمارسون الشحاذة عن طريق بيع المناديل الورقية عنـــد إشارت المرور، لكن نور تترك هذين الجارين المتنافسين إلى ثري عربي يوفر لها الأمن الاقتصادي الذي تبحث عنه حين تتزوج منه بعد أن تعرف عليها في صالات القمار التي تتردد عليها في المقاهي الكبرى.

لم يحاول الفيلم أن يكسر الأشكال المألوفة لصورة البطل الرئيسي في السينما المصرية، فهو هنا شاعر، رقيق، شريف، يرفض كافة الإغـــراءات رغم حاجته الشديدة للمال، ورغم حزنه الخاص وهو يرى حبيبته تستلب منه إلى رجل آخر لم تحبه مثلما أحبها ورغم كل هذا فإنه يظن الرمز النبيل،

العاشق الباقي دوماً على مبادئه، مهما قابل من مغريات، ومهما التقى مع نماذج إنسانية

أما الأثرياء، فهم هنا يجمعون بين الشذوذ والخروج عن المألوف والقانون، حتى الضيوف منهم، فإنه يصورهم منهزمين يعانون من عقوق الأبناء الذين صاروا بعيدين ولن يعودوا أبداً مثل الأيام الخوالي، والبطل الشريف هنا يقابل بعقوق من الحبيبة التي تختار الأمان بالزواج من ثري عربي - "راجع العلاقة بين عباس الحلو وحميدة في "زقاق المدق" - فالمرأة عليها أن تفعل أي شيء لتحقيق أحلامها، وللحصول على الأمن الاجتماعي، ولو بـ "الحرام".

وأهم ما في الفيلم أن أحداثه تدور غالبا في الأقبية "محل الطرشي"، والأماكن المغلقة مثل الشقق والغرف، وأيضا صالات القمار، حتى الحارة الشعبية، بدت مغلقة دون أبواب، وكأن هناك شقاً ضيقاً يدلف خارجه الأبناء الراغبون في الهجرة عنه بلا عودة فلا يمكنهم العودة إليه أبداً.

وكما أشرنا، فإن المشهد الختامي للفيلم، الذي يجمع بين الحبيبين السابقين أحمد ونور، يدور فوق سطح إحدى البنايات، ومن الخلف تبدو المدينة، وقد علتها كآبة، وملامح قاسية تعكس ما يدور خلف كل هذه الجدران الصماء.

شريف عرفة

حليم

هذا النوع من يسمى "بأفلام الأقنعة"، بمعنى أن الممثلين الذين نراهم في الفيلم، يبدون كأنهم وضعوا على وجوههم أقنعة شخصيات أخرى، معروفة لدى الناس، وعليهم أن يبدوا أقرب شكلا إلى هذه الوجوه، وأقرب في الحركات المشهورة عنهم، وفي العادة فإن الناس تحب هذا النوع من القصص، فهي حقيقة، تضج بالحياة، وتصور لهم الجانب الشخصي من حياة هؤلاء المشاهير، حيث تدخل إلى بيوتاتهم، والكواليس التي يعيشون فيها، خاصة المقربين من قلوب الناس، وعلى رؤوسهم نجوم السينما والغناء.

وقد تنافست شركات الإنتاج في كل أنحاء العالم من أجل شراء حقوق إنتاج قصص سير حياة هؤلاء الفنانين، وفي السينما الأمريكية شاهدنا بعض التفاصيل من حياة "كلارك جبيل" و"جين هارلو"، و"مارلين مونرو"، و"ألفيس بريسلي"، وفي السينما الفرنسية شاهدنا أكثر من فيلم عن حياة اديث بياف، ثم عن حياة الكاتبة مرجريت دوراس.

وفي السينما المصرية كانت هناك أفلام عن أنور وجدي، لم يشر له بالاسم وهو "طريق الدموع" إخراج حلمي حليم عام ١٩٦١، وفيلم

"كوكب الشرق" لمحمد فاضل ١٩٩٩ عن حياة أم كلثوم، وأفلام عن سيد درويش، ومصطفى كامل.

وعادة ما يبحث الناس قراءة الوجوه، والبحث عن مدى التقارب، أو التباعد بين الشخصيات الحقيقية، وتلك الأقنعة المصنوعة عن طريق الماكياج عادة، ولعل نجاح هذه الأفلام يعود إلى مهارة صانع المكياج، فالمتفرج يبحث أين وجه الممثل وأين الوجه الحقيقي، مثلما بحث عن وجه أحمد زكي، ووجه كل من جمال عبد الناصر، ثم السادات، وعبد الحليم حافظ في الأفلام التي جسدت فيها هذه الشخصيات على الشاشة.

وقبل الحديث عن الفيلم، لابد أن نقف أمام مصادفة غريبة تماما، وليست مقصودة بالمرة، ففي عام ١٩٩٦ وفي يوليو بالذات عرض فيلم ناصر ١٩٥٦ كأنه يشارك بالاحتفال بمرور أربعين عاما على تأميم قناة السويس، وهو من تأليف محفوظ عبد الرحمن، وتمثيل أحمد زكي، وفي الأسبوع الثاني من يوليو ٢٠٠٦ وبمناسبة الاحتفال بمرور نصف قرن على الحدث نفسه عرض فيلم حليم لنفس الثنائي، وفي أحداثه إشارة طويلة لهذه المرحلة التاريخية التي تألق فيها الرجلان معا: ناصر، وحليم. وقد بدا استخدام الفيلمين لاسمي الرجلين "الدلع"، أي الأقرب إلى ألسنة الناس التي تحب: "ناصر" و"حليم".

ليس من حق الكاتب الذي يقوم بكتابة هذا النوع من الأفلام أن يعمل خياله كثيرا، إلا في أضيق الحدود، فالناس تأتي عادة لرؤية قصص

الواقع، وليس خيالا من ابتكار الكاتب حول الشخصية، وإن كان من حق المؤلف أن يضيف قصصا هامشية، مثل الشاب الذي تقابلت عيناه مع عيني فتاة جميلة، وهما يستمعان إلى أغنية "صافيني مرة" فتحابا وتزوجا، وصـــارا يربطان حياتهما بالإعجاب بأغنيات عبد الحليم، فكنا نراهما بـــين الحـــين والآخر ضمن الأحداث..

ولهذا النوع من الأفلام قانون صارم للغاية، وأنا أعتبرهـــا أفلامـــا مأخوذة عن نصوص مكتوبة، ليست نصوصا أدبية، ولكـــن لا شـــك أن الكاتب يرجع إلى عدة مصادر، أولها حياة الشخصية وما كتب عنه، وعليه الالتزام بما جاء فيها، وإذا كان يحق لكتاب السيناريو أن يغيروا ما شاءوا في النصوص السينمائية المأخوذة عن روايات، وما شابه، لكن ليس من حق من يكتب فيلما عن شخصية بمثل شهرة عبد الحليم حافظ واقتراب الجمـــاهير منها، ولا يعني هذا الوقوف ضد خيال الكاتب، ولكن هنا ثوابت لا يمكن الخروج عنها، كأن تقول أن أم عبد الحليم ماتت بعد أسبوع من ولادتهـــا إياه، أو أنه مات من النزيف وهو فوق فراش في إحدى مستشفيات لندن، المهم هو كيف عالج الكاتب الحكاية.

لذا فإنه ليس من حق الكاتب أن يخطئ في المعلومات، أو في ترتيبها، وتفاصيلها، وإذا كان هذا يمر دون إدراك لدى المتفرج العادي، فلا شـــك أن هذا الكم من الأخطاء التاريخية في حياة ومسيرة عبد الحليم حافظ قـــد أفسد عليّ متعة المشاهدة، خاصة أنني أحفظ الفنان وتاريخه وأغنياته مثـــل السوائل التي لا نتوقف عن شربها.

وإذا عدنا إلى مسألة الأقنعة، فقد كان الفيلم واضحا منذ اللقطات الأولى، السريعة الإيقاع، من الفيلم التي استجمع فيها أغلب الشخصيات العامة التي كانت على مقربة من حليم، ويقول كل منهم رأيه في كلمات موجزة عن حليم، فيما يشبه الريبورتاج التليفزيوني.. وكأن كل هذه الكوكبة كانت تدور في فلك الفنان، صنعت معه مستقبله، ومكانته من ملحنين وكتاب وشخصيات سياسية، أو عامة. وقد كتب لنا الفيلم أسماء هذه الشخصيات في عناوين صغيرة، ليؤكد لنا أن هذا هو كمال الطويل، أو صلاح جاهين، أو عبد الرحمن الأبنودي، أو الموجي.

السؤال الذي يجب أن أسأله للقاريء هو: لو قمت أنت بكتابة فيلم عن حياة عبد الحليم، فإن المعالجات سوف تتباين، هل يمكن تتبع حياته منذ الميلاد حتى الموت، أو اختيار مرحلة بعينها دون مراحل أخرى، مثلما فعل الكاتب نفسه مع تأميم قناة السويس في "ناصر ٥٦"، فلا شك أن هناك عشرات الأساليب التي يمكن بها معالجة الموضوع..

ولا شك أن محفوظ عبد الرحمن، وجد نفسه أمام كميات هائلة من المصادر والمراجع عن الشخص الذي يكتب عنه، وأن عليه أن يستجمع كل هذه الحياة: سياسياً، واجتماعياً، وعاطفياً في فيلم لا تتجاوز مدة عرضه الساعتين، بمعنى أن عليه أن يتصرف، وهو الذي سبق أن قدم سير حياة مشاهير في حلقات مطولة في المسلسلات التليفزيونية، مثل: "أم كلثوم" فتمهل، وتأنى، وقال كل ما لديه بأسلوب السرد التقليدي، منذ الميلاد حتى الرحيل.

لكن في السينما، يختلف الأمر تماماً فالفيلم الذي رأيناه عن حياة "أنور وجدي"، أو الفيلم الذي عن حياة "أم كلثوم"، أو حتى الفيلم الأمريكي عن الكاتب ترومان كابوتي – جائزة أحسن ممثل في أوسكار ٢٠٠٦ – رأينا فيها جزءاً ميسراً من حياة مليئة بالأشخاص، والطموحات. وقد اختار الكاتب أسلوباً استاتيكياً لا يتناسب كثيراً مع السينما، وإن كانت هي الأفضل، فالكاتب يتخيل أن هناك حديثاً إذاعياً مطولاً أجراه مذيع مشهور أسماه هنا رمزي (جمال سليمان) مع حليم ، يقوم حليم نفسه بالاستماع إليه وهو على فراش المرض، ومن خلاله يتم استرجاع أغلب مراحل حياة الفنان: الميلاد، الطفولة، التعليم، والبدايات الفنية، والاكتشاف، ثم النجاح الفني، ثم الدخول في حياته الخاصة، مثل العلاقات العاطفية.

هذه الطريقة تلزم الكاتب أن يتوخى الحقيقة، فالمطرب هو الذي يتكلم عن نفسه، وهو يتحدث عن وقائع عاشها، وأراء يحملها، وتفسيرات لأحداث واقعية، وبالتالي فإنها تلزمها المراجعة لأن النص هكذا صار وثيقة تاريخية فنية يتعامل مع الحقائق، ولا يحتمل التأويل، مثل مسألة الاعتراف بأن هناك علاقة بين حليم وسعاد حسني، وهو أمر تضاربت الآراء حوله، فالفيلم يؤكده بالصورة التي سنتوقف عندها.

لذا، سوف نحاول قراءة الفيلم من خلال منظور الواقع، والخيال، والأخطاء التاريخية، فالعناوين تنزل على المطرب، وهو يغني قصيدة "رسالة من تحت الماء"، وبعد أن ينزل الستار يسقط عبد الحليم من الإعياء الشديد، ويتم نقله إلى المستشفى في حالة خطيرة، وفوق الفراش يبدأ في

الاستماع إلى الراديو، حيث يذاع الحديث الذي دار بينه وبين المذيع حول مسيرته، ويبدأ الفيلم في تحويل بنود الحديث إلى مشاهد فيلمية من خلال الفلاش باك.

الحقيقة هنا، أن عبد الحليم حافظ، غنى قصيدة "رسالة من تحت الماء" وسط هذا الخضم من البشر لأول مرة عام ١٩٧٢، وفي هذا الحفل غنى أيضاً – بعد هذه القصيدة مباشرة – قصيدة أخرى هي "يا مالكاً قلبي"، واختتم الحفل بأغنية طويلة جداً اجتهد فيها وأطال هي "حاول تفتكرني"، وبالطبع فإن حليم لعله غنى نفس القصيدة التي كتبها نزار قباني في حفل آخر، لكن ليس أمام هذا الجمهور الذي استعان الفيلم بلقطات تاريخية من الحفل نفسه.

وإذا كان التاريخ يمكن تجاوزه، وأن خيال المؤلف قد سمح له أن يفتتح الفيلم بسبب، فإن الفيلم كله وهو بمثابة فلاش باك، قد اختصر أربع سنوات كاملة، ليجعلنا نسمع أغنيات غناها عبد الحليم فيما بعد، مثل "قارئة الفنجان" للشاعر نفسه، والتي غناها لأول مرة عام ١٩٧٦، وهو الحفل الذي تعصب فيه المطرب على الجمهور، وقد دخل هذا الحدث ضمن الحوار الإذاعي الذي من المفروض أنه دار قبل أربع سنوات. أي أن السيناريو ربط بين أزمنته، دون أن ينتبه المتفرج الذي لا يعرف بشكل دقيق مسيرة حياة الفنان، وسوف نرى أن هذا النوع من تداخل الأزمنة والتواريخ قد تكرر كثيراً، مثل أن نتصور أن أغنية "حكاية شعب" قد غناها عبد الحليم في عام ١٩٥٦، وهي التي غنيت عام ١٩٦٠، مع بدء إشارة العمل في السد العالي.

ولسنا هنا بصدد تصيد الأخطاء، لكن لا شك أن مسألة الأقنعة وتواريخ الأحداث أمر بالغ الأهمية، فحين يسقط عبد الحليم، تبدأ الوجوه في التتابع على الشاشة: علية أخت المطرب، وكمال الطويل، ونوال – التي تدعي أنها خطيبته – ومجدي العمروسي في مرحلة متقدمة من السن (جسدها صلاح عبد الله)، وبليغ حمدي، ولابد للمتفرج أن يبحث، كما أشرنا، عن الوجه الحقيقي لحليم وسط ملامح وماكياج أحمد زكي الذي بدا كأن المرض أنهكه، وأنهك أحباله الصوتية، فخرج منه الكلام بشكل يتناقض تماماً مع قوة صوت حليم وهو يغني في الواقع أعظم أغنياته على الإطلاق وهي "قارئة الفنجان"..

هذه المشاهد سريعة الإيقاع، التي تم عمل مونتاجها بعبقرية ملحوظة، كانت بمثابة المدخل إلى الحوار الإذاعي، كي يسأل المذيع: "تفتكر طفولتك؟"، فيرد المطرب الذي سيظل جالساً أمام المذيع طوال تسجيل الحوار: "أفتكر طفولتي إزاي، وهي عايشة معايا، الخوف، الوحدة، أمي ماتت بعد ما ولدتني بأسبوع، لدرجة أنهم قالوا أن أنا شؤم. ما لقوش صدر حنين يخاف عليا، خالي نقلني الملجأ"..

ومع كل جملة وكلمة من حديث المطرب عن البداية، يرجع الفيلم إلى القرية، وينتهي المشهد بوداع مؤثر بين الطفل اليتيم – وليست هناك أي إشارة عن الأب – وبين خاله، وهو يودعه الملجأ، بينما يصرخ الطفل "عايز أرجع البيت".

وقد أتاح هذا الشكل من المعالجة الدرامية للنص أن يقفز بشكل حاد بين الأزمنة، من عام ١٩٧٢ إلى فـراش المـرض، إلى سـنوات الصـبا والشباب، وقد أتاح هذا للنص أن يتوقف عند نقاط بعينها مثل: دخولـه الملجأ، وسقوطه من فوق الشجرة، ثم حديثه مع أخيه إسماعيـل شـبانة، ورحيله إلى القاهرة في اليوم الذي احترقت فيه مدينة القـاهرة، أي ينـاير ١٩٥٢، مما يعني أن الكاتب يلجأ إلى التواريخ لتحديد ما حدث فيها، لذا فإن ما نورده هنا من تصحيح داخل ضمن التعامل مع أهمية النص.

حاول الفيلم اختيار أكثر من سبب لاسترجاع سنوات الماضي، كأنما نحن أمام صندوق الذكريات، يخرج من داخله صندوق، فصندوق، وهكذا، فالشاب حليم وهو في القطار المتجه إلى القاهرة لأول مرة، يرى أمامه طفلاً لا يلبث أن يذكره بالماضي فنرجع إلى مرحلة من طفولته، ومن هنا يبـدأ الافتعال، فنحن أمام تذكر داخل تذكر، أي أننا أمام فيلم وثائقي روائـي أكثر منا أمام فيلم روائي حقيقي فيه الحكي، كما أن هذا النوع من الأفلام لا يحتاج إلى هذا التداخل الأقرب إلى التجريب، لكن كما أشرنا فإن كاتب السيناريو حاول بأي شكل الاستفادة بأكثر ما لديه من معلومات عن حياة المطرب.

في هذا الإطار بالذات، توقف الفيلم عن التجـوال بـين الأزمنـة، وعرض علينا بشكل متتابع قصة صعود المطرب الجديد، ابتداء من موقف إسماعيل شبانة، ونزوله عند رغبة أخيه، ثم حضوره أمام لجنة الاسـتماع، ونجاحه، وإصراره أن يغني "صافيني مرة" بدلاً من أن يتغنى بأغنيات عبـد

الوهاب في حفل بالإسكندرية، وأول لقاء له في بيت محمد عبد الوهاب (عزت أبو عوف)، والنزول إلى الإسكندرية مع كمال الطويل، والموجي، وعدم تقديم تنازلات، والحديث عن يوسف وهبي (نطقه الفيلم وهبه)، ثم يعود السيناريو إلى الاستديو كي يتحدث المطرب الضيف عن زيارته لمقبرة أمه: "كان عندي دائماً الإحساس أنني السبب". وفي رأييّ الشخصي أن هذه القصة وحدها يمكنها أن تصنع فيلماً ممتازاً، لكنه مبتور، عن عبد الحليم، فهي فترة صعود بدأت السينما تنتبه إليه.

ولا شك أننا أمام شخصية تراجيدية، موجودة في الدراما اليونانية، أكثر مما هي موجودة في الحياة، فالطفل الذي ماتت أمه وهو ابن أسبوع سوف يكتشف أنه مريض بالبلهارسيا عقب أن يذوق أول طعم للنجاحات فيحرم من الأطعمة إلا من المسلوق، ويجد نفسه محاطاً بعلياء القوم من رجال السياسة، والصحافة، والأدب، تحوطه النصائح من كل جانب، يردد الأخ إسماعيل: "أنت أخي وابني في الوقت نفسه، لقد صار ابني الآن كبيراً، وناجحاً"، كما أنه يجلس على نفس المائدة التي تضم علي ومصطفى أمين، وإحسان عبدالقدوس، ووسط النجاح يبصق الدم، ويتصور أنه مريض بالسل، ثم يكتشف أنه الكبد والبلهارسيا، عن طريق الدكتور زكي سويدان في لقاء بدا مفتعلاً، حتى وإن كان واقعة حقيقية.

وقد ربط السيناريو الأزمنة هنا، فغنى عبد الحليم أغنية "يا قلبي يا خالي" في الفيلم عام ١٩٥٤ رغم أنه غناها في الواقع لأول مرة عام ١٩٥٧ حين عرض فيلم "بنات اليوم" إذن، فالسيناريو يبدو كأنه يلملم المعلومات بما يتوافق ورؤيته، ودون أن يرجع ذلك إلى التاريخ الحقيقي،

وهناك أمثلة عديدة في هذا الصدد، مثل أن تنسب أغنية "حكاية شـــعب" إلى عام ١٩٥٦، أو هذه المرحلة بالذات.. كما أن حكاية العازفين اللذين تم استدعاؤهما ومات أحدهما في الحرب، فإن التاريخ الحقيقي هـــو مـــايو ١٩٦٧، لكن السيناريو جعل ذلك قبل سنوات..

وأهم ما في الفيلم نفسه، هو تدرج اللون من مشهد لآخـــر، فقـــد استخدم المصور المرشحات المتعددة الألوان، كل حسب فترة زمنية بعينها، بين الأبيض والأسود، إلى الرمادي، والألوان المتعددة.

في النصف الأول، أو الغالب من حديث حليم إلى المـــذيع، كـــان الاهتمام بالجو العام، ومكانة حليم الوطنية، فهو يشجع اثنين من العـــازفين إلى العودة للجيش للمشاركة في الحرب، قائلاً أنه سوف يغني من أجلـــهم وهم هناك.. كما أفرد السيناريو العديد من المشاهد لتصوير حضور عبـــد الناصر حفلات الغناء التي شارك فيها حليم، وأيضـــاً مقطوعـــات مـــن الأغنيات الوطنية مثل "إحنا الشعب"، و"ثورتنا المصرية"، و"ولا يهمك يا ريس من الأمريكان" – وهي الأغنية التي أبدى عبد الحليم ندمه يوماً لأنه غناها – كما أن هناك أغنيات أخرى تم تصويرها بشكل جيد وهي "عدى النهار" التي ربط الفيلم بينها، وبين رحيل العازف الجندي مصطفى.

أهم ما في هذا الفيلم على الإطلاق، هو التنفيذ الجيد لكل هذا المزج بين الحاضر والماضي، لكن لا يعقل أن نصور المحـــاربين في عـــام ١٩٦٧ يقاتلون وقد خلعوا الخوذة عن رؤوسهم، كأننا في قتال رعاة بقر.

وقد بدا الفيلم، كأنه يقسم مراحل عبد الحليم، أشبه بالخانات، فبعد أن تنتهي الخانة الوطنية، وعبور القوات المسلحة عام ١٩٧٣، وخطبة أنور السادات بأن تاريخنا العسكري سوف يتوقف طويلاً بالفحص لهذه الحرب، فإن الفيلم يبدو كأنه قال كلمته حول الدور الوطني والعام لواحد من أهم من ارتبطوا بالأغنية الوطنية طوال التاريخ المصري.

فبعد هذه الخانة، ينتقل الحديث بالزمن مرة أخرى عام ١٩٦٦، حين فاجأ عبد الحليم جمهوره وهو يغني"أنا كل ما أجول التوبة" كنوع من المنافسة لأغنيات محمد رشدي الذي وقف وراءه كل من الأبنودي مؤلفاً، وبليغ حمدي ملحناً، وهي مرحلة أفسد فيها بليغ الموسيقى بشكل واضح (قلت ذلك ذات يوم إلى محمد رشدي) حيث اعتمد على الإيقاع الراقص، أكثر من الأداء المتزن على ألحان كمال الطويل، وعبدالوهاب والموجي، راجع مثلاً سطحية كلمات "زي الهوا" وإيقاعها الراقص، لكن ليس هذا هو موضوعنا؛ فالفيلم يحاول تفسير هذه المرحلة في داخل خانة، وهي المرحلة التي غنى فيه حليم أغنيات قليلة، وارتبط فقط ببليغ حمدي، وابتعد عن الموجي وعبد الوهاب حتى عام ١٩٧٢، ثم إلى عام ١٩٧٥ حين عاد إلى عبد الوهاب في "فاتت جنبنا"، وقبل ذلك إلى الموجي في "رسالة من تحت الماء" ثم "قارئة الفنجان" عام ١٩٧٦.

هذا الحوار الإذاعي بين المذيع والمطرب، الذي نعرف مسيرته من خلاله، لم يسترجع الدراما، بل مواقف بعينها.. يبدو الفيلم كأنه افتقد شيئاً لو لم يكشف عنها، مثل موقفه من أم كلثوم التي ظلت تغني في حفل في

أمام عبد الناصر حتى الساعة الثالثة صباحاً، مما دفع بحليم أن يوجه كلمة عتاب لها على الهواء، قبل أن يغني. وأصر ألا يعتذر لها إلا بعد ستة أشهر "رحت أعتذر لها عندما أحسست إن أنا لازم أعتذر"..

ومن عام ١٩٦٦ قفز السيناريو عشر سنوات حين بدا غاضبا ضد الجمهور الذي قام بالتشويش عليه، والحقيقة أن قوة هذا الحدث بدت في الطبيعة أقوى مما شاهدناه في الفيلم، حيث كان أحمد زكي باهتاً، أما عبد الحليم في الواقع فكان ملتهباً للغاية، والشرائط موجودة تدل على ذلك..

ثم جاءت خانة الحياة الشخصية من خلال علاقاته النسائية الثلاث، وقبل الحديث فإن عبد الحليم كان ذكياً بألا يكشف علاقاته العاطفية، حتى يظل محبوب الجماهير التي تحس أنه ملك لها، لكن الفيلم تناول ثلاث حكايات مؤكدة وغير مؤكدة في نفس الوقت، أولها حكاية نوال (منى زكي) ابنة قريته التي كان يتولاها بالعطف، ويصرف عليها حتى صارت طبيبة، هي كانت تحبه عاطفياً، أما هو فكان يراها ابنة رجل من قريته، وعندما أحس بها عبئاً عليه أعطى للبيت الجامعي إيهاماً بأنه على سفر دائم.. وقد أعطى الفيلم مساحة طويلة لهذه القصة، فالفتاة تحاول الانتحار، وهو يذهب إليها في المستشفى، ثم هي تتردد على بيته ليلة أن أصابته غيبوبة الكبد وتعثر على صورة لسعاد حسني.

أما الخانة العاطفية الثانية فهي حول علاقته مع سعاد حسني، ويشير الفيلم إلى اللقاء الذي تم بينهما، وهو يؤدي بروفات أغنية "قول لي حاجة" هي الأغنية التي غناها في فيلم "الخطايا" عام ١٩٦٢، وفي الحوار الدائر بين

سعاد وحليم، يسألها عن فيلم "غروب وشروق" الذي تمثله مع رشدي وصلاح، وهو الفيلم الذي ينسب إلى عام ١٩٧٠، أي أن السيناريو قد جلب فيلماً قبل موعده بثماني سنوات. وقد بدا اللقاء بارداً بين الحبيبين، وهو يرفض أن يتزوج من سعاد "أنا رجل فلاح، ولا أقبل أن تعمل زوجتي"، وأغلب الظن أن هذا المنطق يخص الفيلم وليس الواقع، لأن أقوال الشهود تتضارب في شأن الزواج، وإن كان هذا لا ينفي قيام علاقة يقول لها في لقاء بارد، منفذ بشكل بدائي "ما ينفعش اتنين نجوم يناموا على سرير واحد، وكل واحد بيفكر إنه يبقى أشهر من التاني"، وهو مشهد طويل، مليء بالثرثرة، أسوة ببقية مشاهد النصف الثاني من الفيلم.

فمن ناحية الإيقاع، فإن الفيلم الذي بدأ متدفقاً، سريع الإيقاع، فيما يشبه القصاصات (الكليب) فإنه ترهل في نهايته، مثل المشهد الطويل الذي جمع بين سعاد وحليم انتهى بأن قال أحدهما للآخر "خد بالك من نفسك".

ثم جاءت الخانة المهمة من الفيلم، بعد السؤال الذي طرحه المذيع: "كم مرة فكرت أن تتزوج، ثم عدلت عن الفكرة؟".. وتأتي إجابة السؤال، في سرد حكاية جيهان (سولاف فواخرجي) التي شاهدته أول مرة يغني "صافيني مرة"، لكنه لم ينتبه إليها، ثم التقاها في المصعد، وتنامت العلاقة بين مطرب شاب حقق نجاحاً سريعاً في خطوات قصيرة، وبين حفيدة أحد باشوات ما قبل الثورة الذي صوره الفيلم استطاع أن يحتفظ بجزء كبير من ممتلكاته – رغم المصادرة – هذا الجد يقف عائقاً أمام قصة الحب..

وحسب الموسيقى التي استعان بها الفيلم، فإنها استمرت قرابة ست سنوات، منذ أن غنى "هي دي هي"، و"كفاية نورك عليّ" عام ١٩٥٥ إلى "أول مرة تحب" عام ١٩٥٧، وانتهاء بأغنية "بتلوموني ليه" عام ١٩٥٨، وربما بعد ذلك، ثم إلى أغنية "بأمر الحب" عام ١٩٦١.. ومن المعروف أن هذه القصة اقتبسها رفيق الصبان، وكتبها في فيلم "حبيبي دائماً" لحسين كمال عام ١٩٧٩، وحول المطرب إلى طبيب شاب فقير، فقد أصاب جيهان، بعد طلاقها، سرطان في المخ عجل بحياتها، وقد امتلأت هذه الخانة بالكثير من المشاهد الثرثارية الطويلة التي يمكن أن تكون رائعة في مسلسل تليفزيوني، مثل المشهد الذي جمع بين الجد العلايلي (رؤوف مصطفى)، وبين حليم، وأخذ يحدثه عن العائلات الكبيرة التي لا تزوج بناتها إلا لأبناء الأثرياء مثلها، والطريف أن الجد نفسه يسخر في نهاية المشهد من الحوارات الخائبة مثل حواره الذي جمعه بالمطرب..

لقد أكسب الفيلم بطله حساً إنسانيا عاليا، يدعو إلى التعاطف الشديد معه، فهو يردد: "نفسي أبقى زي الشجرة تطلع من جذور تطلع فروع، الدكاترة قالوا ما أنفعش أتجوز عشان النزيف".

وفي رأييّ أن هذا هو السبب الحقيقي الذي منع عبد الحليم من الزواج، النزيف، والضعف الجنسي المصاحب لمرض الكبد، والغيبوبة. وقد ربط الفيلم بين رحيل جيهان، وانتكاسة طبية حدثت لعبد الحليم بعد وفاتها، بما يعني أن قصة الحب استغرقت أكثر من عشر سنوات، وهو معالجة درامية، باعتبار أن مثل هذه القصة التي ابتدأت من سنوات عبد

الحليم المبكرة، ثم صارت معه، تؤكد أن عبد الحليم كان يغني للحب وهو يشعر به، فتعطيه القصة أهمية، وأيضاً لمئات الأغنيات التي أحب العشاق بعضهم في ظلال كلماتها وألحانها والأداء، وتزوجوا لأجيال متلاحقة، وذلك مع الأخذ في الاعتبار الفتيات الأربع اللاتي رحن يتحدثن معي عن مكانة عبد الحليم في حياتهن، ومدى إعجابهن بالفيلم، والشخيص، وأداء هيثم أحمد زكي.

في الفيلم، أضغم السيناريو الأزمنة، لإعطائنا الإحساس أن النزيف اشتد على المطرب عقب وفاة جيهان، مما عجل بوفاته.

من اللحظة الأولى، أنا ضد أن يمثل فنان وهو في الأسابيع الأخيرة من حياته، ولم أكن مع أن يحقق أحمد زكي حلمه بتجسيد عبد الحليم حافظ، فالممثل الذي مات في التاسعة والخمسين كان يعرف أن حليم مات وهو في بداية عامه الثامن والأربعين، لذا فإن المكياج فشل أن يصور لنا حليم النضر، الذي رأيناه يغني قارئة الفنجان، ورأينا في الفيلم فناناً متهالكاً، شاحب الوجه، أسوده، يرتدي باروكة، ضعيف الصوت.. وكانت صورته وهو نائم فوق الفراش هي الصورة الصادقة، ومهماً كانت العواطف، فقد تمنيت لو احتذى أحمد زكي – في أواخر أيامه – بالفنانين ستيف ماكوين، ويول براينر، فعندما علم كل منهما في أوائل الثمانينات بحقيقة مرضه بالسرطان، اختار أن يعيش في مكان معزول، بعيداً عن الناس، يتلقى مصيره، ومات كل منهما في الموعد المحدد، بعيداً عن الأضواء.

أما الصورة بالنسبة لأحمد زكي، فقد فضحته، ورأينا كيف كانت عليه حالته الصحية في أيامه الأخيرة، ولعل هذا التناقض بين حيوية الابن الذي أدى دور حليم في شبابه ورجولته الأولى، وبين الشحوب الشديد والعام للممثل الأب، قد كان لمصلحة هيثم، فلعلها المرة الأولى التي نرى فيها ابن فنان يقوم بأداء البطولة بمثل هذا الصدق والتلقائية، وإذا كان أحمد زكي قد ربط مصيره بعبد الحليم من ناحية البداية والتشابه والنهاية، فإن هيثم الابن كان أهم ما في الفيلم. وقد بدا كأنه يتجاوز بدايات الأب بمراحل طويلة، مما يثير القلق على أدواره القادمة التي يجب أن يتم اختيارها بعناية فائقة، أو عليه أن يظل طول حياته ممثل الدور الواحد، وهذا أمر بالغ القسوة لشاب موهوب، ولا شك أن بدايته أقوى بكثير جداً من بدايات الأب لكنه تغير فيما بعد لأسباب لا نعرفها.

شريف عرفه، مخرج يعرف كيف يحول النص المكتوب إلى عمل سينمائي رائع، وقد حاول ذلك قدر الإمكان في القسم الأول من الفيلم، لكنه لم يستطع السيطرة على الخانات المليئة بالحوارات الإذاعية والتليفزيونية في الجزء الثاني من الفيلم.

فول الصين العظيم

يحتاج أي ممثل، مهما كانت موهبته وجودته، إلى مخرج بعينه كي يقدمه في أحسن حالاته. هذا الجيل من الممثلين في حاجة شديدة إلى شريف عرفة؛ فما فعله شريف عرفة مع كل من: علاء ولي الدين، وأحمد السقا، وممدوح عبد العليم – من قبل – ثم محمد هنيدي في فيلمه "فول الصين العظيم" يؤكد أن المخرج الجيد هو صانع الأفلام التي يجب مشاهدتها.

وبالنسبة لفيلم "فول الصين" مثلا، فإن شريف عرفة هو الذي كتب القصة، وهو الذي تولى إخراجها واختار نجومها، وسوف نراه يكتب قصة غير تقليدية، وقدم نجم فيلمه في أحسن حالاته، في فترة كان قد أساء فيها محمد هنيدي اختياراته بشكل ملحوظ، فكاد عرشه أن ينهار، وخاصة في أفلام مثل "عسكر في المعسكر" في عام ٢٠٠٣.

محمد هنيدي ممثل زاعق، يكفي أن تسمع أداءه وأنت مغمض العينين، حتى تلاحظ هذه السمة في كل أفلامه، أياً كانت نوعيتها، ومنها على سبيل المثال "جاءنا البيان التالي"، ورغم أنه موهوب إلا أنه يفتقد إلى الذكاء في اختيار مخرجيه، جاءه النجاح مصادفة مع فيلم "اسماعيلية رايح جاي"، فصار نجماً لمرحلة بأكملها خاصة وهو يتعاون مع المخرج سعيد حامد، وعندما عمل مع نادر جلال – مخرج عادل إمام لسنوات طويلة – لم يتفهمه المخرج الذي بدا بدوره وقد فقد توهجه.

أما شريف عرفة، فقدم لكل ممثل عمل معه في السنوات الأخـــيرة، أحسن أفلامه تقريبا، ابتداءً من أحمد زكي في "اضحك الصـــورة تطلـــع حلوة"، وأحمد السقا في "مافيا"، وعلاء ولي الدين في "الناظر"، وإن كانت تجربته مع نفس المخرج قد فشلت في "ابن عز" ثم مع أحمد حلمي فيما بعد.

خرج فيلم "فول الصين العظيم" عن المألوف في السينما المصرية، في مناح عديدة، منها الموضوع نفسه الذي يدور حول شاب شديد الجبن، يجد نفسه في معقل الكونج فو، والكاراتيه بالصين، فتجبره الظروف أن يتحول إلى شخص شجاع، ويطرد الجبن عنه. كما أن فكرة الموضوع الرئيســـي حول سبب السفر إلى الصين، هي أيضاً جديدة، فالفتى يذهب هناك مـــن أجل الاشتراك في مسابقة لطهي أجمل طبق، كما أن المؤامرة التي يقدم عليها الفيلم تبدو غير مألوفة، فمطلبه من المتسابق محي الشرقاوى، محمد هنيدي، أن يضع سماً لرئيس لجنة التحكيم من خلال الطبق الذي يعده في المسابقة، فبالتأكيد أن رئيس اللجنة، سوف يتذوق من الطبق، هذا الرجـــل وقـــف حجر عثرة ضد عصابة إجرامية، وأوقف لها الكثير من صادراتها.

كما أن الجديد في هذا الفيلم، أن أغلب أحداثه تـــدور في الصـــين، وهي المرة الأولى بالنسبة لفيلم مصري، أن يتم التصوير في الصـــين، وأن يحمل عنوانه اسم الدولة، وإن كانت هناك تجارب ســـابقة للـــذهاب إلى تايلاند من خلال فيلم اعتمد على المشاهد السياحية أكثر مما فعل شـــريف عرفة.

وإذا كان العاشقان قد سافرا معاً من مصـــر إلى تايلانـــد في فـــيلم أخرجته ساندرا نشأت، فإن محيى سافر إلى الصين وحـــده، وأيضـــاً عـــاد

وحده، رغم أنه ترك هناك وعداً مع حبيبته أن تأتي إليه في القاهرة كي تساعده في فتح محلات لبيع سندوتشات الفول.

لكن، غير الجديد في الفيلم، يتمثل في التقاط أفكار من أفلام أمريكية، والعزف عليها، منها مثلاً أن على محيى أن يذهب هارباً إلى متزل والد حبيبته الصينية "لي لي" بادعاء أنه سوف يتزوجها، وعليه أن يمر باختبار مع أهلها، أشبه بالاختبار الذي مر به شاب في فيلم "اخطبني رسمي" الذي قام ببطولته روبرت دونيرو، وأيضاً فيلم "زواجي اليوناني"، وفيلم "حلل هذا"، وأيضاً الاعتماد على نفس الآلية هي معارك الكاراتيه، التي رأيناها في فيلم "النمر المكرمش".

وأسوة بهذا النوع من الأفلام، فإن المقدمة التي تسبق الحدث الرئيسي بدت طويلة، والمقصود بها المرحلة التي سبقت سفر محيى إلى الصين، وقد سبق لهنيدي أن فعل ذلك في "همام في أمستردام"، كما حدث الشيء نفسه في فيلم "حرامية في تايلاند".

مشاهد عديدة، وإن كانت ظريفة للغاية، مهدت للمتفرج أن يعرف أن محيي بالغ الجبن، ففي أول مشهد يصعد لص إلى غرفة محيي، ويتعمد أن يسعل، وأن يجعله يستيقظ، كي يوقظ النخوة في داخله، ويولد لديه الشجاعة، لكن محيى يساعد اللص في تناول دواء السعال، ويرشده إلى ما يمكن أن يسرقه من جده زعيم العصابة، الساكن في غرفة مجاورة، ويقسم أغلظ الأيمان أنه ليس مستيقظاً.

وما نلبث أن ندرك أن كل ذلك كان بمثابة خدعة، وأن الجد جـــابر الشرقاوى "سامى سرحان" يود أن يبث النخوة في قلب حفيده، لأنه الذكر الشاب الوحيد الذي سيرث الإجرام عن عصابته، وقد دخـــل الفـــيلم في حواديت عديدة كي يدفع بالحفيد إلى السفر للصين، عليه أن يقوم بعملية إجرامية ضد عصابة أبو موتة، وهي عصابة كوميدية تنهزم بســـرعة أمـــام سذاجة محيي، كما أنها تستخدم أسلحة أتوماتيكية أقرب إلى لعب الأطفال، وليس أشبه بما تمتلكه عصابات الإجرام.

سوف يظل محيي مطاردا طوال الفيلم من العصابات، فما أن يتمكن من الهرب من عصابة أبو موتة، حتى يطلب منه عمه أن يـــذهب إلى أمـــه الراقصة السابقة، حتى يكـــون بمـــأمن مـــن مطـــاردات العصـــابة. وفي الإسكندرية، يفكر زوج الأم فاروق "سعيد طرابيك" في التخلص من محيي بأن يرسله نيابة عنه إلى الصين للاشتراك في مســـابقة ســـياحية للطهـــي، ويسلمه ورقة مكتوبة بالصيني، يقدمها لمن يقابله في المطار، تؤكد أنه يحمل مخدرات.

أما المطاردات التالية التي سيجد سعيد نفسه أمامها، فهي أن عصابة صينية سوف تطلب منه أن يضع السم لأحد خصومها، وقد جعل كل هذا من الفيلم "كوميديا" مطلوب فيه أن يتغير محيي تماماً، وأن يتحول إلى مـــا يشبه قلب الأسد.

وقد حشر الفيلم شخصيات ثانوية، تملأ الأحداث، من أبرزها رجل الأعمال ممتاز "محمد شومان"، وهو ممثل جيد، والـــذي التقـــاه في مطـــار

القاهرة قبل السفر، هو رجل متطير، متشائم ويتفاءل، وهو الذي سيأخذ الورقة المكتوبة باللغة الصينية بلا سبب، وسوف يجد نفسه مقبوضاً عليه من الشرطة الصينية. كما أن ممتاز هذا سوف يعرف مكان محيي، ويأتي للإقامة معه في الفندق نفسه، وهو الذي سوف يتناول السم نيابة عن الشخص المطلوب، ولو قمنا بحذف هذه الشخصية تماماً من الفيلم ما حدث أي إخلال، لكن وجوده أضاف بعض البهجة، وقلل من حدة البطل المطلق الذي عهدته السينما المصرية دوماً.

وكعهد السينما الكوميدية، في مصر أيضاً، فلماذا لا يتم الأمر كله باعتبار أن الحياة اسكتشات، مثل شفاط قاعدة دور المياه التي استخدمها محيى أثناء الطيران، فظل مشفوطاً في مكانه لمدة خمس ساعات، ثم تم نزع القاعدة بواسطة الفنيين، ونقله في صالة المطار، حتى تمكن الفنيون من فكه، وهنا التقى الفتاة الصينية "لي لي" وهي واحدة من حسنات الفيلم.

ووسط هذه الاسكتشات، صار على محيي أن يتدرب، بدافع المطاردات التي توقفه، وأيضا بهدف أن ينال إعجاب أهل الفتاة التي يود أن يتزوجها، لم يكن التدريب فقط إلى أن يصير قويا، بل هناك تدريبا روحيا، حاول أن يثبت فيه شجاعته، فالتهم الصراصير بكل قرف، وهي أحد الأطباق المفضلة في الصين، ليثبت هنيدي أنه ممثل موهوب، وهو يقرقش الصرصور بقرف وطيب خاطر.

أثبت محمد هنيدي – والحديث هنا عرضا – أنه ممثل مرن، يمكنه أن يقوم بدور صبي صغير يسقط ثريا كبيرة فوق رأس أمه من شدة الإعجاب،

وفي مشهد آخر يبدو بدينا، مملتيء الوجه، وقد سبق أن رأيناه في أكثر من مرحلة عمرية في فيلم "جاءنا البيان التالي"

أشرت إلى أن هناك تشابهاً مع فيلمي "اخطبني من بابا" و"زواجـــي اليوناني"، لعدة أسباب، ففي الفيلم الأول، كان الأب هو محور الحـــدث، وهو المعبر للموافقة على الزواج من عدمه، في البدايـــة لم يتقبـــل وجـــود الشاب الغريب في بيته، ثم وضعه تحت العديد من الاختبارات، حتى نجـــح وتم الزواج، أما الفيلم الثاني، فإنه أيضاً من النوع الكوميدي، وفيه أبـــدى الشاب الأمريكي كل استعداده للدخول في العشيرة اليونانية الأمريكية من أجل إرضاء حبيبته، وأن يحوز على رضاء أهلها، وقد صار له ذلك فعـــلاً وهو يردد "هي دي عيلتي الجديدة"، لكن هذا لم يحدث في الفيلم المصري، فرغم أن محيي حاول إرضاء أهل العروس التي يتقدم لها، إلا أنه دخـــل إلى تفاصيل حياقم، وارتدى ملابسهم، والتهم طعامهم الذي لا يناسبه، فإنـــه استطاع أن يفلت من هذا الأسر حين رجع إلى وطنه، على وعد أن تلحق به فتاته، فيما بعد.

من ناحية ثالثة، فإن المعارك التي تمت بين أبطال ومحترفي الكاراتيـــه، ومنهم لي وأسرقما وأفراد العصابة، قد قام شريف عرفة بتنفيذها على طريقة فيلم "النمر المكرمش" إلا أن ذلك تم هنا فيما يقرب الكوميـــديا، وقـــد استطاع المخرج أن يمزج هنا بين جماليات التعارك هذه الصورة وأيضاً بين رغبته في أن يضحك جمهوره في الصالات.

كما أشرنا، فنحن أمام فيلم به الكثير من الصور غير المألوفة، صحيح أن المشاهد يمكنه أن يرى أفق المدن الصينية الكبرى، وأيضاً سحر الريف، لكن ذلك لم يحدث فيما يشبه التصوير السياحي الذي نراه عادة في هــذا النوع من الأفلام التي يتم تصويرها خارج البلاد، وقد استطاع عرفــة أن يدير ممثليه بشكل جيد، وعلى رأسهم: محمد شومان، وســامي ســرحان، والممثل الذي قام بدور الطباخ اللبناني، وأيضاً الممثلة التي جســدت دور "لي"، وأيضا الممثل الصيني الذي لعب دور الجد العجوز.

شريف عرفة – مرة ثانية – أمامه مهمــة عســيرة، هــي إنقــاذ الكوميديين الجدد مما كاد ينتظرهم من سينما تافهة، فهل يمكن أن تكــون مغامرته القادمة مع محمد سعد؟.

طارق العريان

تيتو

ترى هل ظل طارق العريان أسيراً لنجاح فيلمه الأول "الإمبراطور"، وهو يقوم بإخراج فيلمه "تيتو"؟.. هناك خيوط عديدة تجمع بين الفيلمين، رغم أن أكثر من ثلاثة عشر عاماً تفصل بينهما، والسبب بالطبع أن العريان لم يتألق يوماً كمخرج منذ فيلمه الأول، وإن قدم فيلمين آخرين هما "الباشا" ١٩٩٣، ثم "السلم والثعبان" ٢٠٠٠.

من بين نقاط التشابه هو أننا أمام بطل حقق صعوده الاجتماعي عن طريق الجريمة، والخروج عن القانون، وهو قادم من بيئة فقيرة يظل مرتبطاً بها وما حقق من ثروات أو مكانة اجتماعية، كما أن هناك نهاية مشاركة للرجلين في الفيلمين، حين تدخل مجموعة من الرجال إلى مسكنه البالغ الفخامة، ويطلقون عليه النيران بشكل مكثف، ثم يسقط كما الشهيد، لدرجة أن تنفيذ مشهد الخاتمة بدا أقرب إلى النسخة الكارتونية من فيلم "الإمبراطور" المأخوذ عن فيلم "ندبة الوجه" لبريا دي بالما، كما أن الفيلمين يدوران بأكملهما في عالم الإجرام وأجواء مطاردات بوليسية، والصراع المركزي هنا يدور حول إيجاد مكان وسط العصابات، كما أن هناك قصة حب بين البطل الرئيسي وامرأة، تصنع إرهاصات خاصة بما حدث من تغيرات للشخصية الأساسية.

لا أعرف لماذا اختار الفيلم أن يطلق اسم "تيتو" على بطله، فهو ليس فقط اسم الزعيم اليوغسلافي الذي كانت وفاته سبباً في تفكك دولة كبرى، بل أنني لا أعرف قط أن اسم التدليل لـ "طاهر" هو تيتو، وعلى كل، فنحن أمام فيلم عن شخص، منذ أن رأيناه طفلاً متشرداً بالغ الإجرام، حتى قتله، فهو في البداية يطعن أو يقتل، يغز مطواه في بطن أمين الشرطة الذي كاد أن يقبض على شريكه، كان طفلاً وهو يفعل ذلك كمقاتل بالغ الاحتراف والمهارة.

ويقدم الفيلم أثناء نزول العناوين ملخصاً لهذه الحياة، فسرعان ما يتم إيداع الصغير المجرم، إحدى المؤسسات الاجتماعية لرعاية الأحداث، حتى يكبر ونراه قد بلغ سن الخروج من الإصلاحية.

وفي العادة، فإن الأطفال عندما يتم إخراجهم من الإصلاحية تختلف أشكالهم كثيراً عن تيتو الذي لبسه أحمد السقا، فهو أضخم حجماً، وأكبر سناً من الشاب الذي يخرج من الإصلاحية، لكنها لغة النجوم، فأحمد السقا الممثل، أكبر من تيتو الشخص بأكثر من عشر سنوات على الأقل، وحسب قانون الإجرام، فإنه لا يتخلى عن تعلمه، ويمارس الأعمال القذرة لحساب ضابط شرطة يستغل سلطاته، هو رفعت السمري "خالد صالح"، في الوقت نفسه الذي يتعرف فيه على فارس "عمرو واكد" ابن الأكابر الذي يحمل من اسمه الكثير من الصفات، فهو شخص نبيل، ناجح في أعماله التجارية. ولا شك أن علاقات تيتو المزدوجة تعمل في داخله، فهو من ناحية يقتل ويفجر السيارات لمصلحة الضابط، ومن ناحية أخرى، فإنه يود أن يتخلص

من ماضيه بأن يعمل في تجارة نظيفة، وأن يشارك فارس في بعض مشاريعه التجارية، وهو إقامة مطعم فخم ليس له مثيل.

فكرة ساذجة غير جديدة، مغموسة بحوار تقليدي ليس فيه ما يشد الأذن، أو الوجدان مثل "البني آدم مش صفيحة زبالة"، و"عايز أعيش محترم"، و"حاخد فلوس الحرامية واستثمرها"، ولا شك أن دخول امرأة في حياة تيتو سوف يساعده على أن يتخذ قراره بأن يعيش محترماً كما ردد، هذه المرأة هي نور "حنان ترك"، والغريب أن الممثلة قامت بالدور نفسه في أفلام سابقة بنفس الآلية، في كل من "حرامية في كي جى تو"، و"حرامية في تايلاند"، فهي الفتاة البريئة التي تقع في حب خارج على القانون، دون أن تعرف هويته، وهي تقبل هذه العلاقة بعد أن تكتشف الحقيقة، لكن الفارق أن تيتو سوف يموت على طريقة الشهداء، أو النبلاء.

تيتو يتعرف على نور عن طريق صديقه الجديد فارس، والذي سيصبح شريكاً له فيما بعد، يخفي عليها حقيقته، يخبرها أنه عاد من الخليج وكون ثروته عن طريق الكفيل، وأنه درس التجارة، وكلها أمور كاذبة، ويحاول الفيلم إعطاء بطله جرعة إنسانية، بأن يجعله يهتم بالطفل رضا، الذي شاهده في الشوارع، إنه طفل متشرد يذكره بماضيه، والغريب هنا أن الصغير لديه أسرة وأم، لكن تيتو حُرم من كل هذا، وكم كانت أمامه نماذج عديدة من الأطفال، إلا أنه آثر أن يتبنى واحداً، وأن يرعاه.. رغم معاناته المتكررة منه..

يسير الفيلم في العديد من الاتجاهات حول محور واحد هو "تيتو"، وذلك أسوة بكافة أفلام النجوم في الفترة الأخيرة، فهناك شخصية واحدة

رئيسية، تدور بقية الشخصيات من حولها، بعضها يسعى لاستخدامه، مثل ضابط الشرطة رفعت السمري، وتيتو بدوره يستخدم الآخرين لخدمتـــه، مثل علاقته بفارس، رضا، ونور، لذا فإن هذه الشخصيات جميعها موظفـــة من أجل إثبات وجود تيتو، فعندما يود السيناريو إثبات أن تيتـــو رجـــل طيب، فيجب أن يظهر الطفل طاهر، أن يتمرد أكثر من مرة، وأن يهرب، بلا سبب من البيت، ثم يعود، عن طريق تيتو، ويضيف الفيلم كيف أن تيتو بالغ الحنو، والرقة، فهو، مثلاً، عندما يعرف أن رضا هجر منزله منذ خمسة أيام، يذهب إلى المكان الذي يعرف أنه موجود فيه، ويأخذه إلى بيته، ويعد له الشطائر.

أما شخصية نور، فهي أيضاً موجودة من أجل اثبات أن تيتو تغـــير، فهي تصر أن تعرف اسمه الحقيقي، وهي تصحبه إلى العالم الســـفلي الـــذي يعيش فيه الطفل، وتنمو العلاقة بينهما ببطء شديد، دون أن تعرف عنه أي شيء، ولا عن ماضيه، وعندما تصل العلاقة بينهما إلى أوجها، فإنها تعرف حقيقته، لكنها لا تتخلى عنه، وتقف بجواره، وهو نفس الموقف الذي ألفناه في الفيلمين السابق الإشارة إليهما.

لعل الشخصية الأكثر أهمية في الفيلم، ومرسومة بشكل جيد، ربمـــا أفضل من تيتو، هي شخصية الضابط "رفعت السمرى" الذي يلقب نفسه باسم مستعار هو "رمزي"، هو ضابط خارج عن القـــانون، بـــالغ القـــوة والضعف في الوقت نفسه، وأهميته في قوته وضعفه، إنه يطلب مـــن تيتـــو تنفيذ عمليات إجرامية لصالحه. مشاريع اقتصادية كبرى، ويبدو تيتو أداة

للتخلص من منافسيه، حتى تتم إحالة رفعت إلى الاستيداع، وهنا تبدأ صفحاته المطوية في التفتح، الواحدة تلو الأخرى، فهناك ضابط شاب يود فتح ملف الفساد القديم، وهنا يأتي دور تيتو، أن يتخلص من هذا الضابط بأي ثمن، وفي مشاهد عودة ظهور رفعت في ساحة تيتو، هناك الكثير من القوة، استطاع الممثل خالد صالح أن يؤديها بقوة، وهو يردد عبارات صارت مألوفة للأسماع لدى المشاهد "انت صدقت نفسك يا روح أمك"، "أنا مش باترجاك، أنا بأمرك"، هذا الضابط لديه من القوة ما يهدد حياة تيتو بأن يجعله يمتثل له في النهاية، والغريب أن هذا الرجل الذي يتمكن من إزالة المطعم الفخم، يمكنه التخلص من الضابط المنافس دون الرجوع إلى تيتو، لكن ليس أمامنا تبرير لإصراره أن يكون تيتو هو الإدارة.

يعطى الفيلم بعداً إنسانياً لتيتو، ولأنه تغير، فهو ينجح مع رجال له في اقتحام بيت ضابط المباحث الشاب "ملحوظة: لو أن بيوت ضباط المباحث الشباب كلهم بمثل هذه الفخامة، لكانوا جميعاً فاسدين مثل رفعت السمري"، فبعد أن يشهر تيتو مسدسه تجاه الضابط، يتردد، ويتراجع عن القتل، ويكون جزاؤه هو أن يسبه رفعت "يا واطي يا كلب يا ابن الكلب"، وعلى الفور، يرسل بملف صحيفة الأحوال الجنائية الخاص بتيتو إلى خطيبته نور.. ليكون ذلك سبباً في امتحان العلاقة بين الشاب وفتاته، فهي تصدم وتتركه، وعندما يردد لها فارس أن تيتو رفض العودة إلى الإجرام فإنها تشعر بارتياح، وتتجدد المشاعر التي كادت أن تصاب بالعطب.

نتوقف هنا عند مشاهد الحركة في الفيلم، فلا شك أن طارق العريان، حاول أن يصنع فيلماً مصرياً على الطراز الأمريكي، وهو أحد المخرجين الذين انبهروا دوماً بعمل أفلام أمريكية الصنع، ومنها "ندبة الوجه"، فالمطاردات مصنوعة بشكل متقن وجيد، ولعلها المرة الأولى في تاريخ الفيلم المصري، فهناك سيارات حقيقية تنقلب فوق بعضها، وهناك رجال أشداء يتقاتلون، لكن مثلما بدأنا المقال، كان مشهد الخاتمة، هو إعادة إخراج لما رأيناه في فيلم "الإمبراطور" للمخرج نفسه، هو أشبه بالقتال والتطاحن في أفلام الفيديو جيم، تدخل مجموعة من الرجال المسلحين الملثمين، المتدربين جيداً إلى بيت تيتو، في يد كل منهم سلاح فتاك، إليكتروني، لا يحمله عادة سوى رجال المافيا في المدن الأمريكية، وتنطلق الرصاصات الطائشة، ويكون تيتو مستعداً بشكل حاسم للمواجهة، البيت واسع، به أعمدة، وأكثر من دور، مما يسمح بالقتال الشرس، يتمكن كل طرف من إصابة الآخر..

ولأن بطلنا "تيتو"هو مقاتل جيد في مثل هذا النوع من المعارك الإجرامية، فإنه لا يموت بسهولة، وكما أشرنا، فإن الآلية، نفسها التي مات بها بطل فيلم "ندبة الوجه" تتكرر في فيلم العريان الجديد، قد يكون الأمر مقنعاً في فيلم أمريكي، لكن تيتو هنا لا يسكن في صحراء بعيدة، بحيث أن طلقات الرصاص لا يسمعها الآخرون، وفي النهاية فإن تيتو يموت بالطريقة نفسها التي مات بها البطل المجرم، كأنه الشهيد، وفي المشهد التالى فإن نور تأخذ الأموال التي كسبها من الإجرام، كي تعيد بناء الكازينو الذي يحمل اسم "تيتو"، ونعرف أن هذا المبلغ الحرام سيؤول للصرف على الطفل

رضا، وفي مشهد الختام، فإن الشرطة تقوم بالقبض على رفعت السمرى، كنوع من الحل الدرامي المألوف.

السؤال الآن: هل نحن في حاجة لعمل أفلام مستوحاة من أفلام أمريكية طراز "ب"؟.. لا أعتقد أننا في حاجة إلى ذلك، هذه الأفلام ملأت الشاشة الأمريكية طوال العشرين عاماً الماضية واستنفدت أغراضها، ولسنا في حاجة إليها، وانتبذتها السينما الأمريكية نفسها، وصار الناس في حاجة إلى أفلام أخرى وموضوعات متجددة، وقد تهدر مثل هذه الأفلام طاقات تمثيلية جيدة، ولا نقول إخراجية، فأحمد السقا قد يستخدم مهاراته البدنية بشكل أفضل من قدراته التمثيلية، أما حنان ترك فإنها تتحول إلى كومبارس تؤدي الأدوار نفسها التي سبق أن رأيناها فيها أكثر من مرة، ويمكن أن يحسب للفيلم الصعود البارز لخالد صالح الذي سبق أن رأيناه في أدوار جيدة عديدة منها "خلى الدماغ صاحي"، و"أحلى الأوقات"، وهو وجه تحتاجه الشاشة في بلادنا، وبالفعل فسرعان ما قذف إلى أدوار البطولة.

علي إدريس

عريس من جهة أمنية

المرء حين يشاهد، أو يسمع أو يقرأ عملاً جميلاً، فإنه هو الذي يستمتع به، ويعبر عن وجهة نظره في المقام الأول. لا شك أن عادل إمام كممثل، يمثل حالة خاصة في تاريخ السينما المصرية، منذ بدايته قبل أربعين عاماً، وأنه كان في أحسن حالاته، وهو يعمل مع كاتب السيناريو وحيد حامد، والمخرج شريف عرفة، ولا شك أيضاً أن هذا الثالوث عندما انفصل، لم يكن أي طرف فيه في أحسن حالاته، لذا بدا عادل إمام في أسوأ حالاته، بعد فيلم "النوم في العسل" عام ١٩٩٧، خاصة أنه فقد عرشه لفترة مع ظهور جيل المضحكين الجدد. وعاماً وراء آخر راح يحاول تقديم الكوميديا فقط، لتثبيت مكانته كمضحك قديم، صار عرشه في انهيار، بدا ذلك واضحاً في أفلامه منذ عام ١٩٩٨ حتى ٢٠٠٤ في "رسالة إلى الوالي"، و"الواد محروس بتاع الوزير"، و"أمير الظلام".

ورغم أن بعض الصحافة الفنية حاولت مناصرة عادل إمام في أفلامه هذه، فإن الانهيار الفني كان واضحاً في تلك الأعمال، وبدا الفنان مفتعلاً، مع تقدمه في السن، ورغم ذلك فإنه صار يؤدي أدوار الشاب العاشق أو الرجل الخصب، وبدا متأثراً بأسلوب تيرنس هيل في ضرب خصومه، فهو دائماً ما يفعل ذلك، بسبب أو بدون سبب، مثلما فعل أيضاً في فيلمه "عريس من جهة أمنية" لعلي إدريس.

علي إدريس مخرج متميز، وهو من عينة شريف عرفة، عمل مساعد مخرج، وعندما قدم "أصحاب ولا بيزنس" بدت موهبته بشكل ملحــوظ، وحسن أن عادل إمام استعان به في فيلميه الأخيرين، إلا أنه في "عــريس" كان أكثر تمكنا وأهمية. كما كان عادل إمام متأرجحاً في التوفيق، وهــو يختار يوسف معاطي كاتباً له، فلم يكن في حالة جيدة في أغلــب أفلامــه السابقة، إلا أنه في "عريس من جهة أمنية" كان أكثر تمكناً وفهما لحرفيــة عمله، فجاء النص أفضل وأكثر قبولاً.

يوسف معاطي بالغ الذكاء، يعرف كيف يختار موضوعه وهو يمكنــه أن يؤلف هذا الموضوع من عدة أفلام شاهدها، لكن من الصعب أن نقول إنه نقل حرفياً، أو اقتبس بشكل ملحوظ، فيلمه السابق، مــثلاً "التجربــة الدانماركية" كان قريباً من فكرة فيلم أمريكي بعنــوان "دورة الــزواج" إخراج تشارلز والتر عام ١٩٦٠، وهو الفيلم الــذي اقتبســه جــلال الشرقاوي عام ١٩٧٣ في لبنان باسم "أعظم طفل في العالم"، أما فيلمه فقد رأينا فكرته في أكثر من فيلم أمريكي من أشهرها: "والد العروس" وأيضــا فيلم "قابل أبي".. الفيلم الأول تم إنتاجه في الأربعينيات بطولــة سبنســر تراسي، وأعيد إخراجه في الثمانينيات بطولة ستيف مارتن؛ فلما حقق نجاحاً تم إخراج الجزء الثاني منه.

فكرة طريفة متجددة محببة، حول الأب خطاب "عادل إمام" الثــري التاجر، الذي ظل وفياً لزوجته لا يتزوج أبداً من بعدها، ليس إخلاصاً لها، ولكن حباً لابنته الوحيدة حبيبة "حلا شيحة"، التي صارت فتاة ناضــجة جميلة تلفت أنظار الشباب، فيتقدمون لخطبتها.

ورغم طرافة الفكرة وأسلوب معالجتها الخفيف، فإن الفيلم بدأ بحكاية مبالغ فيها بشكل ملحوظ، فالأب يطارد شاباً بسيارته لمجرد أنه سمح لنفسه بالنظر إلى ابنته وأوقف سيارته وراح يضربه صفعاً، أسوة بما يفعله الممثل دوماً كما أشرنا، لدرجة أن شوارع مدينة القاهرة أغلقت تماماً من هذه المواجهة.. مبالغة لا داعي لها، وتأتي بنتيجة عكسية، وهي تمهيد من المؤلف للتعرف على دردة الغيرة الشديدة التي يمتلكها الأب تجاه ابنته، لكن ما لبث الأمر أن اعتدل حين راح الأب يرفض عرسان للابنة، بحجج واهية، أحدهم بالغ فيما يمتلكه من أموال، لدرجة أن خطاب أطلق عليه الرصاص، والثاني كان راقصاً، والثالث تعلل بأنه ليس رجلاً كما يجب.

قدم الفيلم هذا الأب بشكل مليء بالتناقض، فهو رجل يمتلك العديد من الشركات السياحية، والمفروض في مثل هذا الرجل أن يكون أكثر مرونة في الأفكار، لكن خطاب هذا لم ير في السائحات سوى سلع جنسية لقضاء وقت سريع معهن دون أن يتوغل في ثقافات هؤلاء النسوة.

وفي الجزء الأول من الفيلم، رأينا مجموعة من الاسكتشات المنفصلة، يحاول المخرج من خلالها إطلاق الضحكات في الصالة، وذلك قبل أن يأتي دور العريس القادم من جهة أمنية كي يطلب خطبة الابنة حبيبة، إنه الضابط طارق "شريف منير" الذي قدمه الفيلم كأحسن ما يكون.

طارق هذا ضابط أمني – لم يشر الفيلم إلى الإدارة التي يعمل بها – يظهر عند اللزوم، فهو الذي يتدخل في قسم الشرطة للإفراج عن خطاب الذي كان في حالة تواصل مع سائحة، قريبا من منطلق الصوت والضوء،

بالمناسبة فكرة المضاجعة بتلامس الأيدي مقتبسة من فيلم "باربابللا" عـــام ١٩٦٨ إخراج روجيه فاديم.. ثم أن طارق هذا سيكون العـــريس الـــذي ستبلغ البنت أباها أنه يريد خطبتها، وأنه يشبهه تماماً وعندما يأتى إليه فإن الأب يسأله، دون أن يعرف أن يجد له وسيلة للتخلص من شاب ســـوف يأتي لخطبة ابنته، فإذا بطارق بنفسه هو العريس المنتظر.

طرافة الفيلم، وهو ما يجعلنا نردد أنه جيد، تأتي في السبل المتعـــددة التي حاول فيها خطاب أن يبعد العريس القادم عن طريق ابنته، كي يظـــل مستحوذاً عليها، فهو يضع العراقيل، الواحدة تلو الأخرى أمـــام طـــارق. يخبره مثلاً أنه يفضل أن يكون العريس حاصلاً على الدكتوراه، فيكون له ذلك. حيث أن طارق حاصل على هذه الشهادة، كمـــا أن الأب يتعمـــد الحضور متأخراً إلى البيت، حين تأتي أم العريس انشراح "لبلبة" ومعها ابنها لإجراء الخطوات الأولى للخطبة، وهو يتكلم إلى ضيوفه بصرامة تجعلـــهم يترددون في قبول هذه الزيجة، كما أن خطاب هذا يدفع رشوة للمقـــاول الذي يقوم بدهان الشقة كي يؤخر عمله لمدة ست سوات. بالإضـــافة إلى الشيك الذي قدمه للبنك، فإذا بطارق يمتلك الملايين.

أهمية الفيلم هنا، أنه بعد أن انتهى السيناريو من مجموع الاسكتشات الأولى الخاصة بتروات الأب، وحكاية اللوحات الحديثة، وطلب اللوحة في المعرض، وهو مشهد محشور ليس له معنى، يسخر فيه الفيلم من فن صـــار كلاسيكياً، وليس من التجريب.. بعد كل هذا، فإن الفـــيلم "يركـــز" في مسألة الأساليب المتعددة التي يحاول الأب أن يضعها لعرقلة الزواج، خاصة

أنه بعد الزفاف فإن الأب يسافر وراء ابنته إلى الجزيرة البعيدة التي ستقضي فيها شهر العسل بإحدى جزر أمريكا اللاتينية.

في الطائرة، يشير طارق لعروسه عن مكان الجزيرة التي سيذهبان إليها، فيما يشبه المتاهة البالغة التعقيد، وفجأة بمجرد أن يفتحا باب الغرفة حتى يجداه أمامهما، الفتاة تريد الانفصال عن أبيها بشكل طبيعي، أما هو فإنه ينحشر وسط الزوجين فوق الفراش، كي يمنعهما من التواصل، ومثل هذه التفاصيل غير موجودة بالمرة في الأفلام الأمريكية المشار إليها، فالأب أكثر وقاراً، وأيضا فإن القانون الأمريكي يقف حازماً تجاه مثل هذا المواقف البلهاء.

كما يحسب للفيلم أيضاً شخصية إنشراح، فهي المعادل المضاد لشخصية خطاب، هي أرملة للواء سابق في الشرطة لم تتزوج بعده، وتفرغت لتربية ابنها الذي عليه أن يتزوج تحت رعايتها، هي صاحبة موقف "شديدة" بالمعنى العام، لا تتورع عن مواجهة خطاب، حتى قبل أن يتقدم ابنها للخطبة، فهناك صدام بينهما في حفل استقبال بفندق ضخم، ثم هي التي تأتي إلى العروسين في شهر العسل لإنقاذهما من هذه الأنانية المفرطة من الأب. كان يمكن للفيلم أن يستفيد من هذه الخصومة التي دارت بين خطاب وإنشراح بشكل أفضل حتى ينتهي بالتقارب بينهما، كما حدث، كما أن هذا الثنائي قريب من مثيل له في فيلم "خلي بالك من جيرانك" بطولة عادل إمام، عام ١٩٨٠، وهو أيضا مأخوذ عن فيلم أمريكي.

لم يكشف الفيلم نوع حب الامتلاك الذي يستبد بالأب خطاب، فهذا ليس وحده امتلاك الأب لابنته، قد يمكنه النوم في غرفة مجاورة،

وليس بين العروسين، ويمكنه أن يعاني أو أن يحاول التنغيص على العروسين بأكثر من طريقة، لكن هذه الطريقة لم تكن محببة كثيراً، فهي مليئة بالمبالغة.

أشار الفيلم أن العروسين لم ينالا أي قدر من لذة العشق بسبب الأب، وأن ذلك حدث فقط عندما تفرغت إنشراح لمشاجرة خطاب على شاطيء البحر، أوهمنا الفيلم أن الأحداث تدور في جزيرة بأمريكا اللاتينية، لكن التصوير تم في شرم الشيخ.

خطاب لم يقتنع قط بأن يقوم رجل آخر بامتلاك ابنته، حتى بعد أن صارت حاملا، بل أنه يصدم في ذلك، وهو حين تدخل ابنته المستشفى لتلد يقف كالغريب على الباب، لا يقدر على الدخول بينما حبيبة وطارق يتبادلان القبلات، ومعهما ابنتهما الأولى. لكن طارق الذي جرى وراء حميه، وسلمه الوليدة كان ذكياً، وهنا فقط تغير الأب، واقتنع بالأمر الواقع، ووافق أن يتزوج بخصم لدود، إنها "إنشراح".

كان يمكن أن تتم تنقية الفيلم من شوائب متكررة، رأى عادل إمام أنها بالتأكيد سوف تبعث الضحكات في الصالات، مثل استخدام السباب الوقح، وضرب الخصوم صفعا، والمشاجرة مع النساء، كانت هناك معارك ثقيلة الظل دوما في ثلاثية "بخيت وعديلة"، بالإضافة إلى التقبيل بلا سبب وبشكل فج مع نساء غريبات يلتقيهن لأول مرة.

عادل إمام الآن في أحسن حالاته، وهو ذكي في الاختيار، علي إدريس مخرج متنوع، ومكسب، لبلبة لم تختبر، موهبتها أكبر من الدور،

شريف منير ظلمته السينما، موهبته لم تؤهله أن يكون البطل المطلق سيظل محبوساً في هذه الأدوار طيلة عمره، مع تقدمه في السن.

السؤال: هل يمكن أن نرى فيلماً جيداً مصري الموضـــوع مائـــة في المائة؟؟

عمرو سلامة

زي النهاردة

أعرف جيداً لماذا أحب الأفلام التي تدور أحداثها على لسان الرواية، فهي ظاهرة تؤكد أن السينما صارت دوماً في ركاب الأدب، وأن هذه السمة وحدها موجودة في أشهر النصوص الروائية العظيمة، مثل "الغريب" لألبير كامي، و"وداعاً للسلاح" لأرنست هيمنجواي، و"الصخب والعنف" لفوكنر، و"الغثيان" لسارتر، و"الساعة الخامسة والعشرون" لكوستنتان فرجيل وغيرهم.. وقد حذت السينما حذو الأدب في الكثير من النصوص غير المأخوذة عن روايات، وكتبها مؤلفوها مباشرة للسينما، مثل "صيف ٤٢" لروبرت موليجان، و"الفي" للويس جيلبرت، و"الحياة الزوجية" لأندريه كايات.. وفي السينما المصرية كانت أهم هذه التجارب هي "أرض الخوف" لداود عبد السيد، ثم "باحب السيما" لأسامة فوزي، و"زي النهاردة" تأليف وإخراج عمرو سلامة..

وسبب أهمية هذه النصوص أن أغلبها تأملي، وجدلي، ويحمل وجهات نظر مكتوبة بعناية فائقة وتدور من رؤية واحدة، هي الجانب الشخصي الذي لا يعلم صاحبه ما يدور في العوالم التي لا يراها، وهي رؤى ذاتية، وكثيراً ما تحس في هذه الأفلام أن لأصحابها مواقف من الآخرين والحياة، والزمن، والعقائد، وكثيراً ما تجد جملاً بعينها يمكن أن تتحول إلى أقوال مأثورة، أو أفكار دائمة قابلة للنقاش.

وفي فيلم "زي النهاردة" تفاجئك هذه السمات منذ اللقطات الأولى، فرغم أن المؤلف المخرج رجل فلعلها المرة الأولى التي تدور الأحداث على لسان امرأة، فتاة التي تنقل لنا وجهة نظرها مباشرة في الزمن. وذلك على خلفية ساعات حائط، صوت البندول فيها عالي، وهي تردد "ممكن تضيع وقت في حياتك. في التليفون. تفرق ثانية، وأنت تجري في الشارع"..

وعلى طريقة كتاب الرواية التجريبية في بريطانيا في أوائل القرن الماضي، خاصة رواية "لورد جيم" لجوزيف كونراد، تدخلك الرواية في اختياراتها "أنا مش ح أحكي من أول هنا، ح أحكي زي ما أنا فاكراها.. اقرأ لكو من أول الأجندة"، ثم تروي على خلفية صور سريعة الإيقاع وحركة ورؤية لا تكاد تلاحقها العين: تقول مي: "زي النهاردة ذكرى مرور حكايتين، ح أحكي الحكاية الأولانية. النهاردة ماما كانت تعبانة في المستشفى. الحواديت زي ما يكون الواحد بيصحى من النوم"..

وبمثل هذه العبارات تروي لنا الحكايتين على خلفية الجمل الحوارية التي تخصها هي، وتنتمي إلى مفرداتها اللغوية، وعلى جانب من الكادر تنزل تواريخ كل حدث، حين التقت "مي" لأول مرة بأيمن بالمصعد الذي ارتج بهما، فارتكنت عليه، وسرعان ما نمت بينهما قصة حب..

أجمل ما في هذه النصوص، أدبياً وسينمائياً، أن الرواية دائماً يكون شخصاً مثقفاً نقياً، له موقف من الحياة، ولا أعتقد أن هناك استثناء في النصوص التي قرأتها أو شاهدتها، وكان الراوية سيئ السلوك أو النوايا؛

لذا، فإن الخير بين، كما أن الشر بين أيضاً، فأيمن مثلها تماماً شخص نقـــي يدون مذكراته أو أفكاره في مفكرته.. كأنهما توأم روحي، وغالباً ما نقرأ، أو نسمع تعليق الراوية على الأحداث، "وفعلاً تقابلنا تـــاني، واتطـــورت علاقتنا بسرعة"، والفيلم ملئ بمثل هذه العبارات المكتوبة بعنايـــة، والـــتي تعكس مشاعر بطلته تجاه الآخرين؛ فهي أحياناً تعلق على الأحـــداث، وفي أحيان أخرى تعلن عن رؤيتها "يا ريت الواحد كـــان بيعـــرف يـــتعلم في مشاعره. في الوقت اللي كان حاسس فيه أن ممكن ده يحصل ابتديت أحس بحاجة حلوة"..

هذه الطريقة تجمع بين مزايا الفيلم الذي يعتمد على الصورة، ويعجز عن التعبير عن المشاعر الجوانية، وأيضاً النص الروائي الموحي الذي يحمـــل وجهة نظر صاحبه.. عبقرية الفيلم، أنه يتوقف على ما يســـمى بتناســـخ العلاقات الإنسانية، أو العاطفية، فالظروف نفسها التي ربطت بين أيمن ومي تكاد تتكرر بشكل مستنسخ بين ياسر ومي، رغم اختلاف هوية الرجلين، فهما يتعارفان في المصعد الذي يتوقف فجأة مرتجاً، ثم تتولد العلاقة، وتقوى ويحدث خلاف بينهما واعتذار، وبسبب تدخل الأخ في شئون أخته، فـــإن الحبيب يموت ميتة مأساوية..

هذا هو ما لاحظته مي، ولذا فهي تحكي الحكايـــات بشـــكل غـــير تقليدي، وإن كانت قد وقعت في الصياغة الأقرب إلى التقليديـــة، وهـــذا الاستنساخ يتكرر في أكثر من تفصيلة، مثل سقوط الدبلة، وتكرار الأيـــام من "٦ أكتوبر" إلى "٢٢ نوفمبر" الذي يعتبر بداية المتاعب، حيث يضرب

محمد أخته لأول مرة، ويكسر أشياء مترل زوجة أبيه، ويحاول أن يدبر ثمن جرعة المخدر الذي يتناوله.

ويسير الفيلم في دائرة هندسية متكررة، مستفيداً من ظاهرة أفلام الظواهر الخفية، وهي بدورها مأخوذة من روايات أدبية لويليام بيتر بيلا، وستيفن كنج، وآخرين، دون الاعتماد على الرعب وإن كان الفيلم لا يخلو من إثارة حول مصير الحبيب الثاني ياسر، وهو شخص يختلف كثيراً عن أيمن الذي مات، لكن "حكي" مي يؤكد أنه سيعيش الظروف نفسها.. وأهمية الحكي في الفيلم أنه لم تخف حدته طوال أحداث الفيلم ، فـ"مـي" دائماً تروي لنا عن مشاعرها وتخوفاتها خلال الفترات المختلفة، حيث تردد بعد وفاة أيمن "باحس إني بانهار، عشان ماما ما تشوفنيش كده، لحد ما وصلت المرحلة الأخيرة اللامبالاة ، وقتها ما كنتش عارفة باكتب الكلام ده ليه، إيه اللي يخليني أقرا تاني".

وكما نلاحظ، فإن هناك اعتناءً ملحوظا بالكتابة، وهذه المفردات اللغوية تؤكد أن اللغة العامية يمكنها أن تصير كتابة أدبية بالغة الرقي، فمثلاً تردد "مي" في مكان آخر: "كنت فاكرة إن الذكريات ممكن تتمسح لما يدوس الزرار".

ياسر، بالطبع يختلف في طباعه عن محمد، هو ابن رجل ثري، وهو نفسه بالغ الثراء، ليس أبداً لأن أباه صاحب مشاريع مرموقة ومنظم حفلات، ويتعلم اللغة الإسبانية مثل أيمن، بل لأنه هو نفسه متعدد المواهب والمشارب، هو مذيع وممثل ولاعب كرة ومالك لأكثر من مشروع رأسمالي

صغير، كما أنه عاشق يجيد فن العشق، لذا فإن "مي" تحاول المحافظة عليه بأي ثمن.

انقسم الفيلم إلى قسمين، الثاني لم تشهده "مي"، لذا جاءت تفاصيله على مسئولية "هو"، والمقصود به ضمير الغائب الذي يروي الحدوتة، ودون أي تدخل، هذا القسم من الحدوتة لم تشهده "مي"، وبالتالي فلا يمكن أن تحكيه، وهو يسير بشكل مواز، إنه يشرح تفاصيل الحياة التي يعيشها الأخ محمد بعد أن انفصل عن أسرته، فاختار لنفسه مسكناً فوق سطح أحد البيوت، يعيش مع خليلته المدمنة مثله (هالة) إلى أن قرر الانفصال بها عن عالم جمعهما معاً، هو عالم التعاطي برفقة آخرين، ومن أجل أن يسد احتياجاته في هذا العالم، فإنه يطلب أكثر من نصيبه في ميراثه، ويتطور أداؤه الإجرامي لدرجة أنه يقتل أكثر من شخص من بينهم أخته "مي" نفسها (راوية الأحداث)، وهذا أضعف ما في الأحداث فالموتى ليسوا رواة بالمرة، وقد انتهى دورهم في الحكي، إلا من خلال ما تركوه من مذكرات، لكن "مي" تروي تفاصيل موتها، وقد صنع هذا مفاجأة غير متوقعة

إذن، فالجانب الآخر يخص المخرج المؤلف عمرو سلامة نفسه، حيث يشهد محمد تحولات حادة في حياته ابتداء من نفاد رصيد بطاقته الائتمانية، والبحث عن رصيد جديد، ومعرفته أنه سيصبح أباً من عشيقته هالة التي يقرر أن يتزوجها، وأن يتحول إلى شخص أفضل.. "ما تيجي نبطل تدخين، عايزين نبقى مثل أعلى للشخص اللي جاي".

ورغم أننا أمام فيلم قاتم الأجواء، فإن صعود العلاقات يبدو متضادا، بمعنى أن صعود علاقة مي بياسر يقابله تدني علاقة محمد بكافة الأطراف

التي حوله ابتداءً بهالة، ثم بأخته، وياسر إلى أن ينتهي الأمر بقتله لحبيبته، ثم أخته التي تحاول إنقاذ حبيبها من مسدس أخيها.

بالإضافة إلى جمال عبارة الحكي، ورسم الشخصيات بدقة، والصورة المنتقاة بعناية، فإن هناك شاهدا بعينها يراها المتفرع لأول مرة، مثل تكرار لقطة جلوس "مي" في القطار، وهي متجهة إلى الإسكندرية تروي ما يحدث لها، ثم المشهد البديع الذي تمسك فيه "مي" بمكبر الصوت الخاص بمخـــرج الفيلم كي تصالح حبيبها ياسر أمام الجميع، ووقوف "مي" في مكان قريب من "ياسر"، وهو يؤدي شخصية العاشق كممثل، فينطق بصـــدق شـــديد مشاعره تجاه الشخصية التي يمثل أمامها، وهو يوجه عينيه ناحية "مي".

كما أن الفيلم حاول أن ينوِّع قصصه وشخصياته، ورغم أنه فـــيلم محبوس داخل غرف مغلقة مثل بيوت كل من مي، ثم محمد، ووالد أيمـــن، والبيت الذي أوى إليه محمد بعد أن قتل زوجته، وأيضاً عيادة الـــدكتورة نورا، بالإضافة إلى السفن التي تم فيها تصوير الفيلم الـــذي يقـــوم ياســـر بالعمل فيه. فإن الفيلم مزدحم بالشخصيات التي أعطت الحكايات اتساعاً، وتنوعاً، ليس فقط هؤلاء الأشخاص الذين رأيناهم، بل أن السيناريو يؤكد أن التوافقات، أو استنساخ الحكايات، قد حدثت للمشاهير مثل شكسبير وسرفانتس، لا أعرف لماذا أذكر الفيلم أن هذا الأخير من كبـــار كتـــاب المسرح، وهناك مشاهد عديدة لا يمكن أن تنسى مثل المشهد الذي تقـــدم فيه "مي" بالتعبير عن مشاعرها لياسر، والمشهد الذي حاولت فيـــه هالـــة الانتحار، وأيضاً المشهد الذي تقدم فيه "مي" في الحلم ناحية أمها، بما يشبه

الحلم، مثل هذا المشهد قريب تماماً من مثيل له في فيلم "الساعة العاشـــرة والنصف من أمسية صيف" عام ١٩٦٧، ولم يتكرر بعد ذلك في الســـينما قط، ولا أظن أن عمرو سلامة قد شاهد الفيلم أصلاً..

إنه فيلم أكبر من أن يكتب عنه مقال واحد، وبلا شك أنـــه عمـــل يثبت أن التجربة الأولى لا تستدعي أن تكون مهزوزة ، فعمـــرو ســـلامة مخرج ومؤلف ومونتير، وبسمة تنفرد بقوة بالفيلم كله، واسم آسر ياســـين يفرض نفسه مجدداً بعد "احنا تقابلنا قبل كده" ليؤكد أنه نجـــم الأعـــوام التالية، وقد حدث هذا بالفعل.

كاملة أبو ذكري

واحد صفر

نعم، هذا فيلم جميل، بالغ الرقي.. والسيناريو مكتوب بشكل جديد، ويستحق الثناء، وقد استمتعت كثيراً وأنا أشاهد الفيلم، ولكن منذ أن قرأت عن الموضوع الرئيسي للفيلم، وأنا أؤخر رؤيتي له حتى لا تحدث المقارنة المتوقعة، التي حدثت فعلاً عندما شاهدت الفيلم، وكان عليّ أن أكتب عن الفيلم ابتداءً من نهايته، التي اجتمع فيها كل أطراف الفيلم، الذين وزعهم علينا السيناريو الواحد وراء الآخر – في حوادث منفصلة – ثم بدأ يلم كل منهم إلى طرف آخر إلى أن اجتمع أغلبهم في أكثر من مشهد في النهاية، سواء المذيع شريف، أو حبيبته نيفين، أو الفتاة المحجبة ريهام، وأختها المطربة الصاعدة، وأيضاً عادل مصفف الشعر، وأمه الحفافة، والذين كانوا متناثرين في منتصف النهار، فصاروا أقرب إلى التلاصق في قسم الشرطة، أو في المستشفى، حين اشرأبت أعناق المصريين ليشاهدوا المباراة النهائية في كأس أفريقيا بين مصر ونيجيريا.. إنه مشهد عبقري، مليء بالبهجة، وبقدرات إخراجية هائلة محبوكة، ومخرجة أجادت في أغلب الأحيان إدارة أبطالها، وفيلمها "واحد صفر" إخراج كاملة أبو ذكري..

عفواً.. لقد شاهدت هذه النهاية من قبل، وبشكل أفضل وأجمل، وأحسست بخسارة فادحة وكأنما الفيلم الإيراني "أوف سايد" قد أخذت

فكرته بالكامل في الفيلم المصري.. نعم، هناك تشابه واضح وصريح بين الفيلمين: المصري، والإيراني.

وسوف أبدأ بالتحدث عن الفيلم الإيراني، الذي شاهدته في مهرجان برلين عام ٢٠٠٦، في إطار المسابقة الرسمية، باسم "أوف سايد"، أو "تسلل" إخراج جعفر بناني. وهو فيلم كما تقول إشاراته مأخوذ عن حادثة حقيقية. أما القصة فمتخيلة، فالفيلم تدور أحداثه أثناء المباراة النهائية بين الفريق البحريني القومي، والفريق الإيراني، إنها المباراة النهائية، مما سيؤهل الفريق الفائز للصعود إلى كأس العالم بألمانيا في يونيه عام ٢٠٠٦، وهي المباراة التي فازت فيها إيران.

أما الجانب المتخيل، فهو أنه ممنوع على المرأة حضور المباريات، لكن هناك مجموعة من البنات، كل منهن على حدة، قررن أن يرتدين ما يجعلهن أشبه بالصبية، وتسللن إلى الاستاد، لكنه تم القبض على ست منهن، ووضعن في مكان خلف المدرجات تحت حراسة مجموعة من الجنود الشباب، واستطعن أن يتابعن وقائع المباراة، من خلال صراخ الجمهور في الخلفية، خاصة مع الحماس الزائد للفوز، وقيام الحرس بشرح ما يدور داخل الملعب من مواقف مثيرة أثناء المباراة النهائية.

والواقع في الفيلمين هو المباراة: في الفيلم المصري، هي المباراة النهائية في كأس الأمم الأفريقية، بين مصر ونيجيريا، والواقع في الفيلم الإيراني أننا أيضاً أمام مباراة نهائية للوصول إلى كأس العالم. أما المتخيل في الفيلم الإيراني، فيتمثل في حواديت فرعية، فإحدى البنات، مثلاً، تود الذهاب إلى

دورة المياه لقضاء حاجتها، لكن هذا النوع من الملاعب يخلو من دورات مياه نسائية، لذا فإن الحارس يمنع كل الشباب المتجهين إلى دورة المياه من الدخول حتى تقضي رضا حاجتها. وقد تم إخراج هذا المشهد بشكل كوميدي ساخر – أسوة بأغلب أحداث الفيلم – خاصة أن الفتاة تمكنت وسط "لبخة" الجندي من الهروب، ثم ما لبثت أن عادت حتى لا تسبب له أي أذى..

أما المشهد الختامى في هذا الفيلم الإيراني، فقد تم تصويره في الواقع بشكل تسجيلي. حين خرج أبناء مدينة طهران إلى الشوارع، بكافة الأعمار والطوائف يهتفون باسم وطنهم، يحملون الرايات، ويحتفلون بالفوز، يوزعون الهدايا، ويحملون الشموع، ويتبادلون التهاني، وقد اختلطت النساء بالرجال دون حواجز، فما كان ممنوعاً في الاستاد، صار مسموحاً به في شوارع طهران، دون أي رقيب، فالفرحة قد وضعت الجنسين في بوتقة واحدة. واختلط الحرس بالفتيات تحت التحفظ، بباقي طبقات الشعب، صاروا جميعاً فرحة واحدة.

لو بدأنا برؤية فيلم "واحد صفر" من نهايته، فإن الذي شاهد الفيلمين لابد أن يجد نفسه في حالة مقارنة مع الفيلم الإيراني، وقد أكدت السيناريست "مريم نعوم" أنها لم تشاهد الفيلم الإيرانى، لكننا نناقش الفيلمين دون تحميل الكاتبة، فمشهد النهاية في كلا الفيلمين متشابه تماماً، سواء من حيث سيادة اللون الأحمر، أو حركات الجموع، وتواجد كافة الأبطال في مشهد واحد، قبل أن تنزل العناوين، أن كلا الفيلمين يحمل عنواناً رياضياً سواء "واحد صفر"، أو "أوف سايد" (تسلل)..

أغلب الأبطال، والبطلات الذين تمتلئ بهم المشهد الختامي للفيلم، كانوا أبطال القصة الرئيسية في كلا الفيلمين، لكن كل فيلم منهما مكتوب على طريقة المؤلف، أو المؤلفة، وقد اختار كلا الفيلمين نماذجه من البسطاء والفقراء الذين يترلون عادة إلى الشارع عقب فوز الفريق الخاص بالوطن، في حين أن الموسرين أو الأغنياء يبتعدون عن الشوارع في هذه الحالات.. وقد تنبه الفيلمان إلي ذلك، فرأينا في المشهد الختامي للفيلمين، هؤلاء الذين يركبون الحافلات وسيارات الأجرة، والذين يترجلون فرحاً.

من ناحية أخرى ففي الفيلمين نحن أمام عمل نسوي في المقام الأول تزداد فيه حكايات النساء، وتتواجد فيه المرأة بقوة، بينما يبدو الرجل شخصية سلبية أو مليئة بالمشاكل والنواقص.. والاختلافات بين الفيلمين تعتمد على ما يسمى بعبقرية التفاصيل، ففي (واحد صفر) نحن أمام أربعة نساء على الأقل، أما الرجال فهم أقل عدداً ويتسمون بأنانية واضحة، وأحدهم قادر على تدبير المؤامرات ضد صاحب العمل، بل من الأعمال التي تمارسها الحفافة (إنتصار) هي أعمال نسائية في المقام الأول، هي حفافة تقوم بتنظيف بشرات النساء من الزغب والشعر، كما أنها تقوم بتصنيع كريمات ودهانات للوجوه، أما ابنها عادل فهو يعمل في صالون للتجميل، ولعله ورث المهنة عن أمه. أما بقية النساء الأخريات فإنهن يعشن تقريباً بلا تجارب عاطفية متكاملة، ابتداءً من نيفين (إلهام شاهين) التي حملت من علاقة غير شرعية، وتسعى أن تتزوج من خلال مباركة الكنيسة، إلا أن علاقتها بحبيبها المذيع شريف (خالد أبو النجا) تنتهي تقريباً في نهاية اليوم، لدرجة أنهما عندما يرى أحدهما الآخر في قسم الشرطة فإنهما لا يتبادلان أي تحية.

التواجد النسائي هو الغالب في هذين الفيلمين، وفي الفيلم الإيـــراني فإننا أمام فيلم نسوي في المقام الأول – حسب التعبير الأوربي – وذلك من خلال مجتمع ذكوري تفتقر فيه البنات الكثير من الاحتياجات، مثل عـــدم السماح للإناث بدخول الاستاد، ومثل عدم وجود دورات ميـــاه لهــؤلاء البنات – باعتبار أن وجودهن ليس في الحسبان – ونحن نصـــف الفـــيلم بالنسوية على طريقة الفيلم الفرنسي "ثلاثة رجال وقفة" لكـــولين ســـيرو، فرغم أن أبطاله من الرجال إلا أن الظروف تدفعهم لممارسة أعمال نسائية، وفي فيلم "أوف سايد" فإن البنات يحاولن الحصول على بعض حقوقهن في مجتمع سوف يسوق البنات إلى قسم الشرطة لأنهن تســـللن إلى الاســـتاد الذكوري، باعتبار أنه ليس هناك ملعباً للبنات في هذه البلاد..

النساء هنا أكثر – في الفيلم المصري – من الرجال، والقصص هنـــا نسائية، والرجل سلبي، ابتداء بنيفين التي حاولت أن ترجـــع إلى مرجعيـــة دينية لإيجاد وسيلة للزواج والاعتراف بشرعية حملها، بينما الرجل شريف لا يأخذ مسألة الزواج على أي محمل، لا الجد ولا الهزل، أما المطربة المبتدئة نادية (زينة) فهي من بيئة فقيرة، عليها أن تدبر أموالاً لأسرتها الفقيرة، وهي على علاقة برجل يساعدها في الصعود الفني ويدبر لها المال، ويشـــاركها الفراش.. هذا الرجل هو نموذج سلبي، أناني، انتهازي، لا يختلف كثيراً عن شريف، زاعق، شهواني، ليست فيه أي صفة طيبة.. أما التبرير الذي يقدمه الفيلم لسلوك نادية أن عليها أن تدبر أموالاً للأسرة التي تتكون من ثلاث نساء، خاصة أختها المحجبة ريهام التي تتواعد مع بائع السندوتشات، ويأتي إليها أثناء وقائع المباراة، ويلتقيان في قصة هي الأقل إقناعاً، حيث يبدو أمين

الشرطة كأنه يرغب في التحرش بهما، ثم هو الــذي يقودهمــا إلى قســم الشرطة.

المرأة الرابعة، هي الأم الحفَّافة، ورغم ما تمارسه أحياناً من خروج عن القانون، كأن تبيع كريماً يلهب البشرة، فهي بلغة الناس "شــقيانة" تعمــل طيلة النهار، وتدبر المال لابنها، وتساعده..

أما الرجال، فقد أشرنا إلى بعضهم، لكن هناك شخصيات أخرى مثل الجد العجوز رجب، وحفيده الذي يرمي نفسه أمام السيارات كي يلــتقط بعض التعويض من المذيع الذي تصرف بشكل حضاري ملحوظ إزاء هذا الأمر، وكان ضحية.

ما يسمى بعبقرية التفاصيل، كان هو السمة الغالبة في الفيلمين، كيف حاولت البنات الإيرانيات التسلل إلى الملعب في زي صــبية مــن أجــل مشاهدة المباراة، وقد جعل هذا الأمر المباراة والملعب والجماهير حاضرة في أغلب أحداث الفيلم.

أما عبقرية التفاصيل في "واحد صفر" فهي طريقة تقديم الشخصيات – خاصة النساء – وأن لكل منهن مشاكلها وهمومها، رأيناهن في البدايــة حالات فردية كل منهن له مشــكلته في بيتــه، أو في عملــه، ثم بــدأت الأحداث تثبت أن لكل واحد علاقة بآخر تعرفنا عليه، ثم جمعتهم الظروف وسط كل هذه الملايين في مكان واحد، فصاروا متلاصقين إمــا في قســم الشرطة، أو المستشفى، حيث جاء إلى القسم بائع السندوتشات، وأيضــاً المذيع، وجاءت الأخت نادية تسأل عن أختها.. وفي المستشفى تواجد كل

من الحفيد وجده، وأيضاً المذيع شريف، وعرفنا أن هناك علاقة حب قديمة كانت تربط بين نادية وعادل كي يذوب كل هؤلاء وسط الجماهير التي ملأت الشوارع عقب انتصار الفريق القومي، فصارت المدينة التي امتلأ جوفها بالبشر، أشبه بشخص واحد يحمل الرايات الوطنية، ويهتفون هتافات الفرحة، متناسين – ولو للحظات – أرق النهار، ولهيبه الحياتي.

محمد أمين

ليلة سقوط بغداد

الفانتازيا السياسية نوع إبداعي جديد على المخيلة العربية، رغم أن الفانتازيا نفسها مولودة داخل حضارتنا، وذلك لأن الفانتازيا السياسية وليدة صراعات أيديولوجية لمعت أدبياً وسينمائياً في الغرب أبان الحرب الباردة بين المعسكرين الشيوعي والرأسمالي

هذه الفانتازيا وجدت طريقها إلى السينما المصرية، مع ارتفاع حدة المواجهة بين أمريكا والشرق الأوسط ، وفيما قبل كان العرب يستندون إلى قوة الاتحاد السوفيتي، أما اليوم فنحن أمام ما يسمى بفانتازيا الواقع، خاصة ما يحدث في العراق، فإن السينمائيين لم يجدوا سوى التفاعل مع فانتازيا سياسية قائمة على التخيل الحاد.

بدا ذلك واضحاً في فيلمين ثم إنتاجهما وعرضهما في عام واحد، وإن كانت الهوة كبيرة بينهما، الأول (معلهش احنا بنتبهدل) لشريف مندور، والثاني (ليلة سقوط بغداد) تأليف وإخراج محمد أمين، وهذا الأخير يتميز بأفكاره غير التقليدية منذ فيلمه الأول (فيلم ثقافي).

وقد جمع موضوع الفيلم هنا بين التحليل العلمي، وبين الفانتازيا السياسية، باعتبار أن طارق هو في الأساس مخترع، وأن عمله هو اختراع سلاح ردع لتدمير أي طائرات تغير على القاهرة بتفجير الوقود فيها؛ أي

أن هناك من لديه إمكانية تصنيع سلاح يطلق إشـــعاعات تفجـــر هـــذه الطائرات الحربية، وهو اختراع يحتاج إلى ميزانية دولة، ولـــيس إلى نـــاظر مدرسة يمتلك قطعة أرض وعمارة وهب ثمنها لإجراء تلك التجارب.

الفيلم يخلو تماماً من الحديث عن السياسة، وتجاهل ما يمكن أن تقوم به الأجهزة الرسمية تجاه هذا الخطر المرتقب، أن الدور قادم على مصر بعد احتلال أفغانستان، والعراق، وتهديدات لسوريا وإيران، وقد تجاهل الفيلم أي دور للمؤسسة السياسية ومشاركتها، بل واكتشافها لما يمكن أن يحدث على أرضها، ففي الوقت الذي انتهت فيه الـــ CIA إلى خطورة التجارب التي تجرى على مقربة من نهر النيل، وأرسلت اثنين من رجالهـــا إلى مصـــر لمساومة المبتكر الشاب طارق (أحمد عيد) فإن السلطات المصرية لم يكن لها أي وجود في خريطة الأحداث.

إذن، فرغم غياب السلطة السياسية عن دائرة الأحداث، إلا أننا أمام فيلم سياسي في إطار تخيلي، فلن ينكر ناظر مدرسة يمتلـــك قطعـــة أرض وعمارة أن يعثر على أحد التلاميذ النابغين في العلوم سابقاً في مدرسته، كي يأتي به إلى البيت، وأن يدبر له مكاناً لائقاً للإقامة، وأيضاً لإجراء تجاربـــه، وأن هذا الشاب سوف ينجح حتماً في مهمته، ويدفع بهم إلى اتخـــاذ هـــذا الموقف الجماعي.

وقد بدا التخيل السياسي هنا في الحديث عن مصر، وتجاهل أي دور للمؤسسة السياسية، كما ربط الفيلم بين العجز الجنسي الـــذي أصـــاب أغلب الأشخاص – خاصة الشباب – وبين الإحساس بالهزيمة السياســـية،

سواء على المستوى المحلي أو العربي، فطارق مصاب بالعجز منذ ليلته الأولى مع زوجته، كما أنه يضع صورة لأحد رجال المارينز خلف مسند مقعدة الحمام، ربما يوحى أنه يمارس معه الجنس، وفي مشهد تال فإن ما يردده الشاب، ثم بقية الآخرين للمارينز حين يشهرون الأسلحة أمامهم هو عبارة تدل أن بينهما شيئاً. أي أن العجز الجنسي مرتبط بالعجز الإنساني وما يحدث للوطن، وقد وضع الفيلم حلاً لعلاج هذا العجز الجماعي، من خلال قيام كل رجل، ابتداءً من طارق، بأن يضاجع زوجته، وقد ارتدت زي المارينز، وقد وضعت مشد الصدر بشكل العلم الأمريكي. وهو نوع إضافي من التخيل السياسي فكل الرجال حين يفعلون ذلك يأتون نسائهم بمن فيهم العواجيز.

وفي الفيلم السياسي الفانتازي، فإن الرمز يلعب دوراً مهماً للتعبير عن أشياء عديدة، منها الحلم، والرمز الخاص بالجنس، مثل القذيفة التي يمسك بها الزوج وهو يضاجع زوجته.. وقد استخدم محمد أمين الرمز الجنسي – أو الجنس بشكل عام – للتعبير عن الإحباط والانتصار، والقهر السياسي، فالأب يحلم بأن الأسرة كلها تشاهد أمام عينيها اغتصاب الابنة سلمى على يديّ رجال المارينز أشبه بما حدث في سجن (أبو غريب) العراقي.

في الجزء الأخير من الفيلم، خرج محمد أمين من الأحلام والكوابيس إلى الواقع، فاللواء حسان (يوسف داود) يقوم بتدريب مجموعة من المصريين على أمور الردع، وهناك العميلان القادمان من الولايات المتحدة

للمساومة، والمراهنة أن التجارب سوف تفشل، وأن الولايات المتحدة سوف تخترع سلاحاً مضاداً لما سوف يخترعه طارق. من أجل توليد حماس جماعي لمناصرة المخترع الشاب الذي فشلت تجربته الأولى.. ويوحي الفيلم أن انتصاراً جماعياً قد حدث حين نجحت المواجهة وسقطت أولى الطائرات فوق مدينة القاهرة.

نحن أمام فيلم يمثل حالة وطنية مليئة بالتحذير، والتحذير هو أهم سمات أفلام الخيال السياسي، وتبدو المباشرة هنا واضحة لكنها مطلوبة، وقد بدت الوطنية في أعلى درجاتها من خلال مشهد زفاف العروسين، ففي إحدى صالات الأفراح يغني الجميع معاً أشهر الأغاني الوطنية المألوفة، التي عرفتها الأجيال السابقة، وتؤدي المجاميع هذه الأغنيات معاً، وذلك في واحد من أدفأ المشاهد الوطنية في السينما المصرية.

السؤال الآن: هل الخيال السياسي في هذا الفيلم صحيح، بمعنى ما رأيناه، هل يمكن أن يحدث ذات يوم، أي هل يمكن أن نجد شباناً مصريين من العلماء، يمكنهم بجنيهات قليلة أن يصنعوا سلاح ردع دفاعي ضد السلاح الأمريكي المتطور، في وطن صار يتعامل مع العلم على أنه مواطن غريب، كما أن الاستخفاف بالعلم جعل الوطن كله يصب اهتمامه في عالم شاب، وليس في مؤسسات علمية..

وقد طرح الفيلم تساؤلاً – في البداية – حول إمكانية مصر لامتلاك أسلحة ردع، والإجابة معروفة سلفاً، ولا شك أن الفيلم امتلأ بالتساؤلات التي لم نجد أي إجابة عليها.

أعجبنى أداء إحسان القلعاوى، والشخصية التي رُسمت عليها، وسط أداء عادى من بقية أبطال الفيلم، وسط تحية واجبة إلى محمد أمين، بينمـــا نجد أنفسنا أمام سؤال مطروح: هل سينتمي الفيلم القادم عن حرب العراق إلى النوعية نفسها، إلى الفانتازيا السياسية؟ من يدري؟

محمد خان

أيام السادات

كان الفرق شاسعاً بين فيلمي "ناصر ٥٦" إخراج محمد فاضل عام ١٩٩٦، وفيلم "جمال عبد الناصر" لأنور قوادرى ١٩٩٨، ففي الوقت الذي قوبل به الفيلم الأول باستحسان شديد، فإن الفيلم الثاني بدا باهتاً مباشراً، يخلو من بهجة الفن، رغم الحماس الشديد الذي يكنه المخرج المؤلف لشخصية عبد الناصر، لكن الحماس وحده لم يصنع فيلماً جيداً. ورغم أن "ناصر ٥٦" كان فيلماً تليفزيونياً، غير صالح للتعامل معه من واقع النقد السينمائي، وذلك من حيث اتسامه بالتطويل، واعتماده على الحوار، فإنه كان الأفضل، وقد ساعد في خلق حالة قومية عربية من التوقد بالأحاسيس الوطنية، وقد تواءم عرض الفيلم مع ذكرى تأميم قناة السويس الأربعين، وأيضاً مع صعود "نتنياهو" السياسي، والتكاتف العربي لأول مرة ضد ما كان يلوح به من خطر.

أي أن عوامل عديدة ساعدت على تأجج نجاح فيلم "ناصر ٥٦" الذي توقف مؤلفه عند فترة محددة، قصيرة، لكنها مصيرية من حياة جمال عبد الناصر، ممزوجة بالأحداث والأشخاص واستطاع أن يلمها بحرفية وإتقان. لكن الأمر اختلف تماماً بالنسبة لفيلم "جمال عبد الناصر" حيث بدأت أحداثه عام ١٩٣٥مع التحاق عبد الناصر بالكلية الحربية، مروراً

بأهم المحطات السياسية في حياته السياسية والإنسانية إلى وفاته، وهي بالطبع أحداث طويلة، من الصعب لمها فنياً، كما أن الفيلم امتلأ بالحديث عن مواقف عبد الناصر المتعددة فيما يشبه حصة تربية وطنية، ومر الفيلم دون أن يلفت إليه الأنظار، عدا بعض الأحاديث حول قيام أشخاص مسهم الفيلم من زاوية حقيقية، وصار الحديث عن الفيلم وجوانبه السياسية بأشخاصه الذين على قيد الحياة، أكثر اثارة للجدل، من الحديث عن قيمة الفيلم فنياً، والتي كانت متواضعة للغاية.

ومسألة التناول الفني لحياة رئيس جمهورية، غير جديدة، ودائماً ما يقع الكاتب هذا النوع من الأفلام في حيرة، وقد فشلت أفلام أمريكية عديدة عن حياة روزفلت، وإبراهام لينكولن، وبدت هذه الأفلام الروائية أقرب إلى وثائق سينمائية منها إلى الإبداع الحقيقي.

ومن هذا المنطق يمكن أن نرى فيلم "أيام السادات" لمحمد خان، الذي كتب له السيناريو أحمد بهجت، عن كتابي: "البحث عن الذات" للرئيس الراحل أنور السادات، و"امرأة من مصر" لزوجته السيدة جيهان السادات، وكان السؤال الأول هو لماذا أحمد بهجت بالذات، فهو كاتب مقال، وتجربته في السينما متواضعة، أذكر منها فيلم "امرأة من القاهرة" أول أفلام محمد عبد العزيز عام ١٩٧٤.

ترى هل كان الاختيار سياسياً أم فنياً، أم لاعتبارات أخرى، وقد عرفت أن المنتج والممثل أحمد زكي اختار أكثر من كاتب لإعداد السيناريو، وبعد تجارب عديدة تم الرسو عند أحمد بهجت، ورغم ذلك جاء

في العناوين أن المعالجة الفنية كانت لأحمد زكي، وأن السيناريو والحوار كان لأحمد بهجت.

ورغم أن الفيلم يذكر أن المرجع لما رأيناه هو كتابا الرئيس السادات وقرينته، فإن الصورة التي رأينا عليها الفيلم تؤكد أننا أمام معالجة مباشرة لكتاب "البحث عن الذات"، وأن ما أخذ عن "امرأة من مصر" لم يتعد الإشارات، بواقع أن الفيلم اهتم في المقام الأول بالرجل، أما المرأة فقد بدت شبحاً في حياته، عدا في مشاهد الحب والتعارف الأولى التي أخذت بالفعل عن كتاب السيدة جيهان السادات.

إذن، لم تكن هناك معاناة، باعتبار أن الرئيس السادات نفسه هو الذي كتب السيناريو والحوار في كتابه، وكل ما حدث هو الانتقاء، صحيح أن هناك إشارات سريعة للطفولة في "كتاب القرية"، وإجادة اللغة العربية الفصحى، لكن البداية الحقيقية كانت عام ١٩٤٢، حين زار "ذهبية" الممثلة والراقصة السابقة حكمت فهمى، التي ورد اسمها في قضية تجسس مشهورة، كتبت عنها روايات عالمية مشهورة، منها رواية "القط والفأر" تأليف البريطانى "كين فوليت" وقد قامت السينما المصرية بعمل فيلم عنها، ظهرت فيه شخصية السادات كمغامر وطني، إخراج حسام الدين مصطفى.

أي أن ما رأيناه في فيلم كامل، بدا هنا بمثابة بداية الأحداث، كي يتوقف الفيلم عند لحظات بعينها، ومنها مقتل أمين عثمان الذي كان يناصر المحتل الإنجليزي وسجن السادات، وهروبه ومحاكمته، والعفو عنه، وعودته مرة ثانية إلى الجيش، وقيام ثورة يوليو.

إذن، فنحن أمام فيلم "محطات"، يمر عند أشهر المحطات السياسية، والتاريخية للرئيس الراحل، أي أنه أقرب في المعالجة إلى ما فعله قوادري، وفي هذا النوع من الأفلام، مهما كانت حرفيته، فلابد أن كاتب السيناريو سيجد نفسه أمام حرج خاص، فأي المحطات هي الأهم، وكم من المساحة الدرامية يجب التوقف عند هذه المحطة، عن أخرى.

وفي النهاية، لابد أن يجد المشاهد نفسه أمام فيلم وطني، أو فيلم تاريخي ترتبط فيه الأحداث الخاصة بالعامة، خاصة لهؤلاء الذين يعشقون التاريخ والسينما معاً، لكن المشكلة الحقيقية في أن شخصية الرئيس هنا لا تعني أنه كان وحده، بل هناك أشخاص آخرون كانوا هم الأكثر أهمية في بؤرة الأحداث السياسية حتى تتغير الظروف، فيصعدون إلى منطقة صنع القرار.

ومن هنا جاءت مشكلة فيلم "أيام السادات"، فهو الشخصية الرئيسية، وهو الذي على حق أما الآخرون، فهم بمثابة شخصيات هامشية، مهما كان دورهم، وقد أثار هذا الدهشة؛ فعبد الناصر، بؤرة الأحداث الكبرى في مصر قرابة ثمانية عشر عاماً، لم يكن سوى كومبارس نراه فقط من ظهره، وهو قزم باهت ليس له رأي، وينزع عنه الفيلم كافة سماته كزعيم، ويتحول إلى مجرد "شبح" في فيلم تاريخي. ومن أجل أن يبتعد الفيلم عن هذا الحرج، ألقى تماماً أكثر من عشرة أعوام من حياة الرئيس، فإنه أثناءها قد تولى العديد من المناصب الإدارية بعيداً عن صنع القرار السياسي، حتى جاءت حرب يونيه ١٩٦٧، فعاد السادات مرة أخرى إلى

مركز السلطة، بعد أن قام جمال عبد الناصر بتغيير العديد من القيادات، وعقب انتحار الرجل الثاني في مصر، عبد الحكيم عامر.

في السير الذاتية كثيراً ما يكون الراوية هو مركز الأحداث، والفيلم بمثابة سيرة ذاتية، وكان من الأفضل أن تتم قراءة الأحداث على لسان السادات مثلما رواها في كتابه، لأن هذا مستساغ تماماً في السينما المأخوذة عن هذا النوع من الكتب، حيث تحمل وجهة نظر الكاتب، وتعطى تبريراً حقيقياً لانفراده بالحدث، في الوقت الذي يصعب أن يحدث ذلك في السينما لأنها مرتبطة بمجموعات متدفقة من الأشخاص، يمكنها أن تقابل البطل الرئيسي في الحياة، فتظل في بؤرتها أو تخرج عنها بسرعة.

ويحاول الفيلم أن يعبر أن السياسة، وقائعها، دخلت حياة السادات بالمصادفة، فحين زار حكمت فهمي في "ذهبيتها" كان مجرد ضابط إشارة يقوم بتركيب جهاز لاسلكي بناءً على أوامر عليا، ووجد نفسه في خضم قضية هو منها برىء، ورغم ذلك تم القبض عليه وأودع السجن، ثم هرب إلى أن تم العفو عنه، وكذلك فهو لم يكن الرجل الأول في قضية مصرع أمين عثمان، لذا صدر الحكم ببراءته، أما قيام ثورة يوليو فلم يكن متأهباً لها تماماً، وحسب الفيلم والتاريخ، فإنه خرج مع زوجته إلى السينما في ليلة قيام الثورة، ولو كان أحد أفراد صنع القرار لعرف موعدها الذي تحدد بين الثاني والعشرين من يوليو إلى أول أغسطس، إذن فقد كان هو آخر العارفين – حسب الفيلم – وكل ما فعله أن ذهب إلى مركز قيادة الثورة بعد أن عرف أن عبد الناصر ترك له وريقة بزيارته؛ لذا، فحسب الفيلم

أيضا، أن السادات لم يكن صانع قرار، وكل ما حدث أن قامت إدارة الثورة بتسليمه العديد من المناصب الإدارية، منها رئاسة تحرير جريدة الجمهورية، ومنصب السكرتير العام للمؤتمر الإسلامي، ومناصب أخرى عديدة لم يذكرها الفيلم.

وأمام هذا، فإن الفيلم توقف عند الجانب الإنساني من حياة أنور السادات في الجزء الأول من الفيلم، علاقاته الأسرية، ولقائه الأول بجيهان صفوت، التي كانت في زيارة بيت صديقه حسن عزت الذي استقبله وهو خارج من السجن، واستضافه بضعة أيام في مترله بالإسماعيلية حيث كانت جيهان هناك، وخلال فترة الاستضافة نمت مشاعر الحب من طرفها هي، حيث هي التي باحت له بمشاعر الحب أولاً، رغم الفواق فيما بينهما، فهي من أم إنجليزية وأب مصري، وهو خارج من السجن بلا وظيفة، كما أنه متزوج وله امرأة أخرى، ورغم ذلك فقد أحبته واختارته، ومن هنا جاءت التفاصيل الزائدة عن قصة الحب، وبدت جيهان هنا أكثر نضجاً واقترابا من المشاهد منها بعد أن كبرت، وتغيرت الممثلة التي أدت الشخصية من منى زكي إلى ميرفت أمين، ويعكس هذا التوقد في الأداء لقوة الحضور الخاص بالشخصية أكثر من حضور الممثل، بين المرحلتين اللتين رأينا فيهما الزوجة جيهان السادات.

في الفيلم، كانت هناك مرحلتان، المرحلة الأولى تخص السادات، وهو بعيد تماماً عن صنع القرار، كانت البلاد في تلك الفترة مؤججة بالأحداث السياسية، وكان هو قد قرر أن يبتعد عن ممارسة العمل السياسي تماماً،

حيث نراه ينظر إلى الأحداث السياسية من بعيد، كمواطن عادي، يعبر عن رأيه، ويحلل دون أن يشارك، وذلك مثلما بدا في العبارات الـــتي رددهـــا لزوجته وهما يشاهدان حريق القاهرة، أو العـــدوان الثلاثـــى، أو حــــرب ١٩٦٧، حيث لم يدخل إلى دائرة صنع القرار سوى في هذه الفترة، وكان رئيساً لمجلس الأمة وهو الذي أعلن عن عودة جمال عبد الناصر إلى موقعـــه كرئيس.

نحن أمام فيلم مزدحم بالأزمنة، وشاركوا فيها، لذا فإن الفيلم استعان بالكثير من الصور التسجيلية، والأفلام التاريخية التسجيلية التي تعكس هذه الأحداث، بدءاً من حريق القاهرة، بالإضافة إلى مانشيتات الصحف الـــتي تعكس الإحساس بأنك تتفرج على جريدة سينمائية، بها المانشيت الـــذي يغنى عن رؤية مشهد بأكمله.

ورغم أن السادات كان رجلاً ريفياً له أسرته وعالمه، فـــإن الفـــيلم صوره دائماً رجلاً وحيداً بعيداً عن أسرته، خاصة في الجـــزء الأول مـــن الفيلم، وكانت جذوره كلها متمثلة في الفتاة الصغيرة التي تقل عنه عمـــراً بأربعة عشر عاماً، فصارت امرأته، وسكنت معه فندقاً فقـــيراً في المدينـــة، وكانت تدبر له القروش القليلة من أجل أن يعيشا على الكفاف، إلى أن قرأ لهما قارئ الكف مشارف الغد، فأخبرها أنها ستكون كالملكة، وأنه سيصبح متوجاً.

وفي الجزء الأول من الفيلم، كانت هناك نقاط تساؤل، منها القطيعة التي تمت بين السادات وصديقه حسن عزت، لمجرد أنه أبخسه حقه، رغـــم

وقوف الصديق الدائم إلى جانبه، فهو الذي كان يشتري له البدل ويستضيفه، كما أنه أشركه معه في العمل، وعند أول اختلاف مادي بين الاثنين انفصلا.. إذن، فالقصص الإنسانية في الفيلم، عدا قصة الحب الرقيقة التي حملتها جيهان نحوه، كانت باهتة وغير مبررة الأحداث.

عرفنا الكثير عن حياة أنور السادات الخاصة في الفترة التي سبقت دخوله المعترك السياسي وصناعة القرار، خاصة أثناء هزيمة يونيه، ورغم أن السادات كان رئيساً لمجلس الأمة يومها، فإن الفيلم الذي يحاول أن يتنصل من أن يكون مصبوغاً برؤية مضادة أو مع السادات، قد نبه إلى أن السادات لم يكن له دور في الهزيمة، باعتبار أنه كان بعيداً عن صناعة القرار وأنه قد دخل إلى الدائرة فيما بعد، عقب أن طلب منه عبد الناصر أن يكون نائباً له كرئيس للجمهورية.

وقد وقع الفيلم في مغالطة فنية فادحة، حين جعل كافة الأحداث السابقة بمثابة فلاش باك، يتذكره السادات، عقب أن تولى الرئاسة بعد وفاة عبد الناصر، حتى إذا انتهى هذا الفلاش صار من الصعب أن نعرف الفارق بين التذكر، والحدث الحقيقي في الفيلم، ومر بعض الوقت حتى تنبه المشاهد أن هذه الأحداث قد تجاوزت الفلاش باك، باعتبار أن السادات رئيس جمهورية، وأنه في حالة نزاع إداري ورسمي مع الإدارة، التي ورثها عن عبد الناصر، متمثلة في علي صبري، وشعراوي جمعة، وسامي شرف، والفريق محمد فوزي، وقد صورهم الفيلم من زاوية الرؤية الخاصة بالسادات على طريقة أشرار الفيلم، تلمع عيونهم بالمكر وروح الدسائس، وذلك على

طريقة أن الجماهير تعرف فقط منطق المنتصر؛ فقد انتصر السادات على خصومه الذين تعاملوا مع الأمر بمراهنة خاسرة، حين قدموا له استقالتهم، أي أنه رسمياً يجب أن يقبلها ويبعدهم عن الحكم، وتصبح له السلطة وحده..

هذا الجزء من الفيلم حمل وجهة نظر السادات وحده، وبدا بطيء الإيقاع يعتمد على الحوار الطويل الممل والخطب التاريخية، التي صارت موقفا من التاريخ، فلأول مرة يمس الفيلم عبد الناصر بسوء، حين يأتي له كبير الياوران، ومعه شرائط مسجلة هاتفيا لبعض الأفراد من أجل أن يسمعها، وذلك باعتبار أن الرئيس السابق كان يفعل هذا، أي أن الفليم لم يدن مراكز القوى – كما أسماهم السادات – ولكنه أدان عبد الناصر نفسه، بأنه كان يستمع إلى مثل هذه الشرائط.

في هذا القسم من الفيلم، هناك إصرار على "حكي" بعض المواقف المعروفة نتيجتها سلفا، ويتعمد الفيلم الاستعانة بالخطب الرسمية في تاريخ السادات، وهي أربعة خطب، منها خطبته في مجلس الشعب التي تحدث فيها أن عبد الناصر خالد لا يموت، ومنها خطبته في مجلس الشعب معلنا انتصار أكتوبر، وأيضاً خطبته في الكنيست الإسرائيلي، بالإضافة إلى زيارته لجامعة القاهرة، وعصبيته الزائدة أمام طالب سمح لنفسه أن يسأله بحرية.

هذا القسم يضم العديد من المواقف التاريخية للسادات، ومحاولته لتبرير بعض المواقف، ومنها سبب مساندته للإخوان المسلمين من أجل الاستعانة بهم في ضرب المعارضين له، المتمثلين في الشيوعيين واليسار الذين

كان عليه أن يعترف بهم، فيصنع لهم حزباً سياسياً فيما بعد، كما يتوقف الفيلم بشكل باهت عند اللقاء الذي تم بين أنور السادات، والكاتب أحمد بهاء الدين، وهناك لقاء ثالث في قرية الرئيس حيث يقوم بمهام تقديم المائدة إلى ضيوفه أساتذة الجامعة، ويعترض على رأي ضيف يردد أن مصر في حاجة إلى المزيد من الديمقراطية، فيردد الرئيس للضيف ما يعني أن قيامه بتقديم الضيافة، العسل، والجبن، بنفسه، ألا يعني ذلك تواضع الرئيس.. دون أن ينتبه إلى أن التواضع شيء، والديمقراطية المطلوبة شيء آخر.

في هذه الأحداث، كان هو الرئيس فعلاً، كل الذين حوله حتى زوجته، مجرد أدوات، وبدأنا نرى أحداثاً بعينها، دون رابط سوى شخصية السادات نفسه، وهناك مشهد يجمع بين الرئيس وزوجته يحاول أن يبرر سبب قيامه باعتقال الأشخاص الذين يمثلون تيارات متعددة مناقضة وقفت ضده، فاعتقلهم جميعاً وأدخلهم السجن، وهم يمثلون القمم في الفكر، ورجال دين، ويبلغ زوجته أنه سيفرج عن كل هؤلاء عقب استلام مصر لسيناء في أبريل ١٩٨١، أي بعد سبعة أشهر على الأقل، دون أي محاكمة، أي أن السادات كان سيتركهم كل هذه المدة من أجل عيون مناحم بيجن، حتى لا يتراجع عن تسليم سيناء.

نحن إذن أمام فيلم يمثل شخصا واحدا، وفي السينما فإن السادات شخص تحوطه الأحداث المتناقضة، كما أنه شخص يسهل أن يتحول إلى كاريكاتور، يمكن تقليده في الرسم والتمثيل والصوت، وبالتالي فإننا رأينا الممثل أحمد زكي يقوم بتمثيل الشخصية، أكثر ما يقنعنا بأنه هو الرئيس، وفي الفترة الأخيرة رأينا الممثل الأمريكي جون فريت يؤدى شخصية

روزفلت فتاهت ملامح الرئيس تماماً، وراء قناع المكياج، كما حدث ذلك بالنسبة لمحمد عشوب الذي صنع المكياج في الفيلم للسادات، فبدا من الخارج نسخة قريبة منه، لكن حركة أسنان الفنان، وطريقة تناول الغليون، ومحادثته مع المذيعة همت مصطفى، كل ذلك جعلنا نشعر أننا أمام أحمد زكي، خاصة أن السادات لا يزال قريباً منا تاريخاً، وليس بعيدا، مثل روزفلت في "بيرل هاربر".

وكما أشرنا، فنحن أمام فيلم يجمع الكثير من الأحداث في وقت مسموح به للعرض، حوالى ١٨٠ دقيقة، لكن هذا لم يلغ أن الفيلم بطيء الإيقاع، وقد كنت أشاهد الفيلم، ومعي شاب صغير في السابعة عشر، غفا أثناء الأحداث أكثر من مرة لدرجة أنه اضطر لغسل وجهه بالمياه.

هذا فيلم لمحمد خان، لكنه لا يحمل أياً من سماته فقد حبس الشخصية في المكاتب والسجون، ولم يخرج إلى عالمه الذي عرفناه عنه، وبدا أن خان الذي رأيناه في السنوات العشر الأخيرة قد اختلف عن المخرج الذي تحمسنا له، بداية من "مستر كاراتيه"، و"يوم حار جداً" ولا شك أن رغبته في العودة كانت يجب أن تدفعه إلى إخراج عمل مختلف، لكنه وجد نفسه أمام مواجهة حقيقية مع المنتج الممثل أحمد زكي، واختلفا طويلاً، وكان ذلك على حساب بهجة المشاهدة.

لأن أكثر أشخاص الفيلم كانوا أقرب إلى الأشباح، فإن أحداً منهم لم يختبر، سوى منى زكي التي بدت نضرة عاشقة، بالغة التألق، بينما بدت ميرفت أمين باهتة غير حاضرة، وتاهت الملامح في الممثلين الذين جسدوا

شخصيات: محمد نجيب، وصلاح سالم، ونبوي إسماعيل، وكان أحمد زكي في مختبر قوى، وهو يؤدي الشخصية لكن شتان بين ما رأيناه، وبين فـــيلم طويل عن حياة "غاندي" أخرجه ريتشارد اتنبره، ولمع فيـــه كـــثيرا بـــين كنجسلي.

بنات وسط البلد

كنت دوماً من أشد المتحمسين لأفلام محمد خان، وأكثر المدافعين عنه، واعتبرته دوماً أقرب إلى المخرج الألماني في فيلم فندرز الذي شغف دوماً بالطرق وشوارع المدن، ولم يقل حماسي له أبداً في أغلب أفلامه، حتى أضعفها في رأيّي "يوم حار جدا"، فإنه لم يتخل قط عن أسلوبه، ربما أنه فعل ذلك مرة واحدة في فيلمه "أيام السادات" الذي بدا أقرب إلى الوثائقية، وكان المخرج أقرب إلى منفذ لسيناريو مكتوب؛ لذا لم يتمكن من أن ينفذ أسلوبه الذي أحببناه فيه.

ولا شك أن خان كان أكثر المتضررين من ظهور سينما المضحكين الجدد، فابتعد عن السينما، وعمل في أنشطة فرعية مثل الفيديو كليب، وفي كل هذه الأنشطة لم يفقد أسلوبه، ولم يتخل عنه، وقد لجأ في فيلمه "كليفتى" ٢٠٠٤ إلى عمل إنتاج صغير يعرض بطريقة "الديجتال".

وضعت يدي على قلبي، وأنا أرى خان يعود مرة أخرى إلى السينما، ويقدم فيلمه "بنات وسط البلد" في موسم الأعياد إلى جوار أفلام المضحكين الجدد، لكن من الواضح أن خان درس كيفية عودته بذكاء شديد ليقدم فيلماً يناسب الشباب، المتفرجين الجدد، دون أن يتخلى قط عن أسلوبه، بل أن ينفذ هذا الأسلوب بكل ما له من حس في التعامل مع الأماكن والطرق والشوارع، وكتب قصته التي تخصه، ثم دفع بالقصة إلى

كاتبة السيناريو وسام سليمان التي كتبت فيلم "أحلى الأوقات"، وهو أحد التجارب السينمائية المهمة في السنوات الأخيرة..

في هذا السيناريو حدث تزاوج واقع بين قصة شبه قديمة لمحمد خان، وبين ما كتبته وسام سليمان، فالفيلم يذكرنا بـــ "أحلام هند وكاميليا" عام ١٩٨٠ الذي اعتبرته واحداً من أهم الأفلام النسوية في السينما المصرية ، فالمرأتان في الفيلم هما الشخصيتان الرئيسيتان، أما الرجل بكافة أشـــكاله، فهو على الهامش، وضد القانون والمجتمع. وكل الأحداث التي نراها بمثابة رؤى للمرأة ومن خلال ما تحمله من وجهة نظر.. وقد رأينا هـــذا أكثـــر وضوحاً في "بنات وسط البلد"، باعتبار أننا نتعرف على الأحداث تارة من وجهة نظر ياسمين، وأخرى من وجهة نظر صديقتها جومانه (هند صبري)

اختار خان لفيلمه عنواناً تجارياً ولطيفاً هو "بنات وسط البلد" رغم أن الأنسب أن نقول "بنات مترو الأنفاق" فالوقائع التي دارت، والعلاقات، والحوار داخل محطات مترو الأنفاق والقطارات نفسها أكثر كثافة من تلك المشاهد السريعة الإيقاع التي صورها المخرج لأبطاله في وسط المدينة، لكن لا شك أن العنوان الذي اختاره أكثر جاذبية، وبالغ الذكاء.

التقى صاحب القصة محمد خان، مع كاتبة الســـيناريو في أن لكـــل منهما تجاربه السينمائية النسوية مسبقاً خاصة "أحـــلام هنـــد وكاميليـــا" و"أحلى الأوقات".. ومن هنا فإن الفيلم الذي جمعهما معاً تضـــمن هـــذه التجارب بنضج أكثر فنحن أمام فتاتين لم تفض بكارتهما بعد، رغم كل هذه الشقاوة والعلاقات السريعة مع صبيان آخرين، باعتبار أن بطلـــتي "هنـــد

وكاميليا" و"أحلى الأوقات" كن غالباً من المتزوجات ذوات الخبرة، لكــن ياسمين وجومانة، هما نموذجان للكثير من البنات اللاتي تشاهدهن في عربات المترو، وأيضاً في شوارع المدينة، وها هي ياسمين في بداية الأحداث تعترف أن صديقتها جومانة سعت دوماً أن تكون صديقة لها، والذي جمــع بــين البطلتين هنا، وبطلتي خان السابقتين، أننا أمام علاقة ثنائية، فليست هناك صداقات أخرى أضيفت إليهما، رغم العلاقات المتعددة لكــل منــهما في العمل، وهذه السمة تفسح الفرصة للتعرف على عالمهما أكثر.

فقد اشتركت الفتاتان معاً في الكثير من التجارب، حيث تعرفتا على الشابين سمير (خالد أبو النجا)، وعثمان (محمد نجاتي) معاً، في عربات مترو الأنفاق ومحطاته، وساعدت هذه العلاقة على تقوية ما بينهما، خاصــة أن كل واحدة منهما منحت اسمها للأخرى، كأنها تتفحصها حتى وإن تم ذلك من خلال كذبة بريئة ادعتها ياسمين ضمن عشرات الكذبات التي نطلقهــا دوماً حولها.. أي أن الفتاتين قد توحدتا غالباً، أكثر ممــا همــا صــديقتين ترجعان إلى البيت في ساعة متأخرة من الليل، تبعاً لظــروف عمــل كــل منهما، ورغم أن إحداهما تسكن في محطة المعصرة والأخرى في حلوان، فإن ذلك لم يفصل بينهما، هما تلتقيان معاً حين الذهاب وحين العودة.

وأهمية الفيلم في نظري، أننا منذ عدة سنوات لم نشاهد فيلماً عــن البسطاء، أو بالأحرى الفقراء في السينما المصرية، وقد استفاد خــان مــن المستوى الاجتماعي لبطلتيه كي يتقرب أكثر إلى الأماكن، سواء المغلق منها أم المفتوح، ابتداءً من الشوارع إلى محل الكوافير الذي تعمل فيه يــاسمين،

ومحل الملابس الداخلية الذي تعمل فيه جومانة إلى البيوت، ومترو الأنفاق ومحطاته، فالبنتان تدوسان كل هذه الأماكن بأقدامهن، وليس على طريق سيارة، كما أن الشابين اللذين تعرفتا عليهما هما أيضاً من البسطاء، فالأول سمير يعمل في مطبخ أحد الفنادق، والثاني يعمل في إحدى شركات المحمول.

كما أن أهمية هذه العلاقات، أنها تخلو تماماً من أية مشاكل اجتماعية ملحوظة، فوالدة جومانة – ذات الأصل اللبناني – هي سيدة أصابها ألزهايمر (ماجدة الخطيب)، وقد أباح لها هذا أن تكون أكثر حرية على طريقتها، وسوف ترى أن هذه الحرية أكثر التزاماً، فهي لا تعرف الخطيئة في سلوكها، رغم أنها تذهب إلى الديسكو مع شاب كي ترقص معه، ورغم أنها تذهب مع الشاب نفسه إلى شقته في حلوان بدعوة الرغبة في احتساء الشاي، فإنها تسخر من الشاب نفسه حين يحاول ملامستها وتسأله : متى فضت بكارتك لأول مرة؟.

أما ياسمين، فإنها تعيش داخل عالم مزدحم أكثر، سواء في البيت أو العمل، ابتداءً من جورج (أحمد بدير) صاحب محل الكوافير الذي يميل دائماً إلى ملامستها، أو ملامسة الزبونات، رغم وجود زوجته البدينة الطيبة معه في المحل.. وهناك في المحل بنات يعملن، وزبونات كثيرات، أما البيت فهو لا يخلو من ازدحام مشكلة الأم البدينة التي تدخن في الحمام خجلاً من أسرها، وأيضاً الأخ ياسر الذي صار يسأل أخته عن ملابسها وأسباب عودها متأخرة، والذي لن يلبث أن يتفهم الأمر، ويبدو زائد المرونة.. هذه الأسرة يأتيها عائلها (أحمد راتب) بين وقت وآخر، وهو يعمل سائق قطار

في محطات الصعيد، ولا تعرف امرأته البدينة أنه متزوج من امرأة أخرى في هذه المدن وأن لديه الأبناء، نعرف ذلك فقط عندما تركب ياسمين خلف أبيها في الفسبا ويبوح لها بكل شيء.

إذن، فهو عالم مقابل عالم آخر، فرغم أن جومانة تعمل في محل تقبل عليه الزبونات، فإننا لم نر هذا المحل إلا من خلال جومانة وصاحبة المحل التي لاحظت خلسة أن العاملة الوحيدة لديها تسرق الملابس الداخلية فتطردها ثم تعيدها إلى العمل تحت إلحاح من صديقتها ياسمين..

وسط هذه العوالم، تجوَّل بنا المخرج في أروقة منتصف المدينة التي نشاهدها يومياً بأعيننا الخاصة، وصار علينا أن نراها برؤية محمد خان، وبكاميرا فنان متمكن، فبدت مختلفة تماماً عن التي تعرفها، ببساطة لأننا عندما نكون فيها نصير جزءاً من الكادر الذي تلتقطه الكاميرا.. وقد ركزت الكاميرا على منطقة طلعت حرب، وعلى قهوة البستان، لكننا عشنا أكثر داخل محطات المترو خاصة محطة التحرير (معروفة باسم أنور السادات)، ومحطة حلوان، ومحطة المعصرة. وقد تعمد خان أن يصور هذه المحطات في ساعات متأخرة من الليل، أو ساعة مبكرة من النهار، فبدت أقل ازدحاماً، وأكثر نقاءً، وصفاءً، تناسب الحوارات الإنسانية أو العاطفية التي تدور بين الأبطال. وقد ساعد هذا الاختيار المخرج أن يصور الأماكن، وأعتقد أن خان كان يمكنه تقديم هذه الأماكن بشكل أفضل وهي مليئة بالبشر، لكن لا شك أن ازدحام الناس حول مواقع تصوير الأفلام يفقد التلقائية..

بساطة القصة، ساعدت في الرؤية بشكل أفضل، فبعد أن تعرفنا على الفتاتين وعالم كل منهما، دخلنا في تفاصيل العلاقة التي بدأت عابرة بين الفتاتين والشابين، فالأمر لا يعدو أن يكون تعارفاً سريعاً بين الطرفين في عربات المترو، وفي المحطات، وشيئاً فشيئاً بدأت العلاقة تزداد قوة، إلى أن انتهت بزواج ياسمين من سمير، لم تكن هناك قصة درامية بها أي نوع من الصراع، أو المتاعب المرة، لكن هناك سرد جذاب لتفاصيل العلاقة..

تبدو هذه التفاصيل الرائعة في متابعة المشاهد، كل خاص بذاته، ومن أجمل هذه المشاهد، ذلك الذي دار بين الأخت وأخيها ياسر، سواء في البيت، أو عندما جاء لمعاتبتها في محل الكوافير؛ فالعلاقة هنا تبدو بالغة الدفء والعقلانية حين تحدثه أنها تولت رعايته وهو لا يزال طفلاً، وأنها لم تتصرف بخطأ، وتطلب منه أن يناديها بما تستحق "أبلة"، ثم تطلب منه أن يشرب الشاي وأن يعده بنفسه.

إذن، نحن أمام عائلتين صغيرتين بلا مشاكل، حتى ما يبدو عارضاً فإنه سرعان ما يزول، سواء حين تقوم امرأة جديدة في حياة صديق سابق في حياة ياسمين بمعايرتها بمكانتها الاجتماعية، فإن هذه تبتلع كبرياءها وتتلقى القبلة الممزوجة بالروج بكل أعصاب باردة، ثم تستمر الحياة، وحين تحتل ياسمين أيضاً مكان صديقتها واسمها، وهي تغني في الجونة خلف ريكو، فإن أمرها لا يلبث أن ينكشف وتتحول الكذبة إلى سخرية، واكتشاف، ثم تستمر الحياة، فياسمين سوف تتزوج من الرجل الذي أحبها وتنجب منه، وسوف تستمر الحياة.

نحن أمام فيلم نسوي في المقام الأول، المرأة هي الشخصية الرئيسية، والرجل هامشي، المرأة واضحة مع نفسها ومع من حولها، أما الرجل فهامشي لم تفض بكارته بعد، فالرجلان هنا سواء ظهرا أو لم يظهرا في حياة الفتاتين، فإن الحياة سوف تستمر.. وقد رفضت جومانة الزواج من عثمان لأنه رجعي بمنطق الرجل المعاصر، رغم أنه يعمل في التكنولوجيا المعاصرة ويذهب إلى الديسكو، ويدعو الفتاة إلى مترله، ويحاول التقرب من المكان الذي تجلس فيه.

وقد دارت أحداث الفيلم مرتين من خلال "حكي" تردده كل منهما على حدة، أو باستخدام تعبيرات تخص وجهة نظر كل منهما، فيما يقترب من النص الأدبي، بما يعني أن الرجل مجرد واحد من أشخاص تلتقي كل منهما به من وقت لآخر، ولهذا السبب تعمد المخرج أن يكشف لنا في لقطات سريعة متقاطعة، وقائع صباح كل منهما قبل أن تلتقيا، مثل دخول الحمام، وتناول الطعام، ومداعبة الأوزة، ووضع المكياج، والخروج إلى المحطة.. أي أن الفيلم يدور في المقام الأول من منظور امرأة، والفتاتان هما المحور في صداقتهما، حتى وإن دخل رجل أو شابان في حياة كل منهما..

وقد تطرق الفيلم إلى كل هذا العالم الرجولي بشكل هامشي، فجورج صاحب محل الكوافير شهواني لا يعرف سوى لغة المغازلة، والأب دائماً غائب بالنسبة إلى أسرة ياسمين، وياسر الرجل القادم لا يلبث أن يترك لأخته فرصة أن تكون حرة، وملتزمة على طريقتها.. أما والد جومانة، عدنان، فكما نعرف من الحوار فإنه قد ذهب بلا عودة، أما الرجل الإيجابي

الوحيد، فهو والد سمير (عزت أبو عوف) فهو موظف سابق يعيش بلا زوجة يبدي إعجابه بالفتاة التي اختارها ابنه كي يتزوجها.

النساء هنا إيجابيات، ابتداءً من المرأة الشامية التي تمتلك محل الملابس الداخلية النسائية، الذي تعمل فيه جومانة، إلى أم ياسمين التي حملت مسئولية أسرتها، دون أن تسأل زوجها عن الغربة الطويلة، ودون أن تعرف أنه متزوج من امرأة أخرى في مدينة بعيدة، إلى كل من جومانة وياسمين نفسيهما، فياسمين تشتري بعض احتياجات البيت عند العودة من الخارج باعتبارها رجل البيت.

تبدو قمة السخرية من الرجل، حين تسأل جومانة صاحبها في شقته، وهو يجلس إلى جوارها في المقعد الطويل: متى فقدت عذريتك؟..

ووسط هذه القصة البالغة البساطة، فإنه تتبقى عدة أسئلة، لماذا طالت الكذبة الخاصة بتبادل الاسمين، ولماذا تسرق جومانة قطعة صغيرة من الملابس الداخلية، وهل فعلت ذلك من قبل؟ ولماذا ضبطتها صاحبة المحل عند أول مرة. وأيضاً لماذا هذا الحديث بالصوت العالي بين الصديقتين في المترو، وإطلاق سؤال حساس وشخصي من إحداهما عند باب المترو، كأنما ذلك يحدث عند باب شقة إحداهما..

إذا كان فيلم "أحلام هند وكاميليا" عن امرأتين تعملان خادمتين، أنجبت إحداهما فتاة باسم أحلام، فإن "بنات وسط البلد" عن فتاتين إحداهما كاذبة، والأخرى لصة ملابس داخلية، وينتهي الفيلم بإنجاب ياسمين لطفلة،

لكن جومانة تظل محتفظة بحريتها دون زواج، وتغير من وظيفتها، وحين تلتقي صديقتها بعد فترة تسألها ياسمين مرددة: وحشني نص البلد..

من المشاهد الدافئة أيضاً تلك القبلة التي تبادلتها ياسمين مع سمير، وهو يعد الغداء لهما، وقد خلعت بلوزتها.

مرحباً بعودة محمد خان مرة أخرى إلى الشاشة، ونحن ننتظر عودة أقرانه الذين بدأوا معه: خيري بشارة، وداود عبد السيد، وهو جيل استطاع أن يكسب شاشة عصرنا أجمل ما شاهدناه في العقود الأخيرة.



في شقة مصر الجديدة

انقسم فيلم "في شقة مصر الجديدة" في غالبه إلى قسمين ملحــوظين، يدور الأول في شوارع القاهرة التي يحبها المخرج بطريقة جعلته أفضل من يقدم صورة لهذه الشوارع، مهماً كان شكلها الحقيقي كما تراه أعيننا.. أما القسم الثاني، فهو عبارة عن مجموعة من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد تعتمد على حوار طويل ممل، به تطويل ملحوظ.. تبدو أننـــا أمـــام فيلمين، الأول ينتمي بحذافيره إلى اسم المخرج وأسلوبه المتميـــز، والثـــاني ينتمي إلى كاتبة السيناريو وسام سليمان التي تميل إلى عمـــل مثـــل هـــذه الحوارات الأسرية، أو الحميمة بين أبطال أفلامها، ومنها "أحلى الأوقات"..

كما أن الفيلم بدا كأنه يصلح أن يحمل عنـــوانين: الأول "في شـــقة مصر الجديدة"، والثاني وهو الأقرب "خارج شقة مصر الجديدة" فقد دارت أحداث الفيلم – في غالبها – خارج هذه الشقة، ابتداء من مدينة المنيـــا، ومحطة قطار القاهرة، وبيت المغتربات، ومدرسة الجيزويت، بالإضـــافة إلى وسائل المواصلات العديدة التي ركبتها نجوى (غادة عـــادل)، وشـــوارع المدينة ومنها شارع رمسيس، وشارع منصور، وغيرها.

بدأ الفيلم بشكل حيوي ملحوظ، وهو يقدم عالم المدرسة، وعلاقـــة نجوى بمدرستها وهي طفلة، فالمشاهد سريعة، والموسيقى التصويرية أخـــاذة وحية، حيث نستمع إلى ليلى مراد من خلال محاولة التعرف علـــى تـــأثير أغنيتها "قلبي دليلي" على جيل بأكمله، لكن لابد أن ينتابك الإحساس أن

محمد خان حاول أن يستجمع شيئاً ما من فيلمه "زوجة رجل مهم"، ابتداءً من اختيار المنيا التي تدور فيها أحداث الجزء الأول من الفـــيلم، ثم أثـــر الأغنيات على بنات صغيرات في المدرسة سوف يكبرن حاملات ذكريات أغنية ليلى مراد التي تعلمها المدرسة تهاني لتلميذاتها، فإذا كانـــت أغنيـــة أهواك هي الأكثر تأثيراً في حياة بطلة فيلم "زوجة رجل مهم" فإن أغنيـــة "قلبي دليلي" صارت هي الحدث الرئيسي في الجزء الأول من الفيلم، ممـــا يعني أن هناك مطربة وأغنية وطفلة تنمو مع الوقت، لتصبح نجوى شـــابة ناضجة، لم تتوقف قط عن مراسلة أستاذتها التي نقلوها من المدرسة عقاباً لها على تعليمها البنات أغنيات عاطفية.

وليس في الفيلم زمن محدد، ويمكن أن نحـــس أن أزمنـــة متعـــددة تداخلت معاً، فلو افترضنا أن الأحداث تدور في عام ٢٠٠٦ مثلاً فـــإن نجوى التي صارت في الثلاثين من عمرها، كانـــت تلميـــذة في مدرســـة الراهبات بالمنيا عام ١٩٩٠، وهو تاريخ لا أعتقد أن أغنية ليلـــى مـــراد كانت بهذا التأثير لدى الناس، كما أن الفيلم يدور أيضاً في العام هذا الذي تم فيه التصوير بدليل أن كاتبـــة الســـيناريو لا تعـــرف أســـعار تـــذاكر الأوتوبيسات، ومن البادي أنها لا تركبها، كما أن السيناريو نفسه اعتمـــد على مسألة سطوة الراديو، وبرنامج "ما يطلبه المستمعون" الذي يذيع اسم نجوى، وأستاذتها التي ترسل لها تحية ورداً، فهذا الأمـــر انتمـــى أكثـــر إلى الخمسينات والستينات، أما الآن فإن هناك أشياء أخرى كـــثيرة يســـمعها الناس في راديوهات وكاسيتات سيارات الأجرة، وليس برنامج "ما يطلبه

المستمعون" الذي أذاع بالذات رسالة أبلة هاني إلى تلميذاتها، مما أكد أنها على قيد الحياة..

كما ذكرنا، فنحن أمام فيلمين: الأول يدور في أعمال المدينة من خلال نجوى التلميذة التي جاءت في زمن المحمول، والتي لا تزال تعتمد على المراسلة على طريقة بطلة رواية "وقائع موت معلن عنه" لماركيز، التي أرسلت لزوجها الذي هجرها عشرات الرسائل التي تم لفها في "أستيك"، ونجوى هذه التي تنجح في إصلاح محمول، فإنها لم تسع حتى لأخذ رقم تليفون يحيى إلا في المشهد الأخير من الفيلم، وهي تحفظه عن ظهر قلب..

جاءت نجوى من المنيا – حيث رأينا النيل والمدرسة – إلى القاهرة، عبر قطار ومعها زميلاتها في المدرسة، تعمل مدرسة، وسوف يقام في مدرسة الجيزويت حفل غنائي، ونرى تفصيلات الرحلة من خلال القطار، ونزول المجموعة إلى محطة القاهرة لأول مرة، وتبدو الكاميرا هنا مدهشة، وهي ترينا أماكن مألوفة بشكل لم نعتده، ومهما كان اسم المصور، فإنني أعتبرها كاميرا خاصة بالمخرج الذي صور لنا المنطقة نفسها في فيلم "يوم حار جداً" فأحسسنا أننا نراها بأعين ليست هي العيون المألوفة في وجوهنا وذاكرتنا.. فالكاميرا تبدو منبهرة انبهار نجوى نفسها، وفي هذا المشهد وصول المجموعة إلى القاهرة، يتأكد لنا أن الفيلم يدور اليوم، بعد أن تم التخلص من تمثال رمسيس، ثم تبدأ رحلة الفتاة داخل المدينة..

أمام هذه الرحلة في أدغال القاهرة، رؤية مختلفة، والإيقاع المدهش الحميمي لتصوير المدينة، فإن السيناريو يحدث تقاطعاً مع الشخصية

الرئيسية الأخرى في الفيلم يحيى (خالد أبو النجا) لنرى تفصيلات حياته في شقة مصر الجديدة التي سوف تقصدها نجوى، وفي هذه المشاهد تحس أننا نشاهد مسرحيات الفصل الواحد، بشكل متكرر، تعتمد على الحوار الطويل، وعلاقة يحيى بزميلته في العمل داليا، ونعرف تفاصيل طويلة مملة عن هذه العلاقة يمكن اختصارها كثيراً، فهي مطلقة تؤمن أنه "لو تزوجا، فالأمور التي فيما بينهما سوف تفسد" تأتيه إلى شقته لقضاء وقت ما ثم تذهب، وفي ديكور الشقة نرى ديكور للوحة النمساوية الشهيرة "القبلة" دون أن تعرف هل هي تخص أبلة تماني أم تخص يحيى. ثقافة مصرية مهمة تعكس ذوق صاحبها، خاصة أن يحيى الذي يعمل في البورصة ليست له أي اهتمامات فنية من أي نوع، هو مجرد موظف لا أكثر يرتكب خطأً كاد أن يؤثر في مستقبله المهني.

لذا، فإنه أمام حيوية دهشة نجوى بوصولها القاهرة، ومشاهدتها لبعض معالمها، خاصة عمارة الإيموبيليا التي تسكنها ليلى مراد مع أنور وجدي، فإن المشاهد التي تعبر عن إيقاع حياة يحيى تبدو رتيبة رتابة أفكاره، حتى وإن كانت تأتيه عشيقته الفاتنة داليا لتكسر حدة ملله، وليدور بينهما نقاش طويل، أطول بكثير من علاقتهما في الفراش. هو محبوس في الشقة لا يخرج منها إلا للعمل وسوف يستخدم الدراجة البخارية فيما بعد ليخرج إلى المدينة مصاحباً نجوى.. حتى الأماكن التي يذهب إليها فهي أماكن مغلقة مثل صالات البلياردو، تدور فيها حوارات أشخاص يعيشون في رتابة، حتى وإن كانت العلاقات مع النساء هي هاجسهم..

وأمام بساطة القصة، فإن الفيلم يحاول إيجاد حوادث أخرى جانبية، مثل نزول نجوى إلى بيت مغتربات، وهناك تلتقي بقصص ونماذج تصنع قصصاً إضافية في الوقت القصير الذي عليها قضاؤه في المدينة، مثل رضوى التي تنام في الغرفة نفسها، والتي تنتحر بتناول أقراص دواء بسبب قصة حب فاشلة مما يوسع ما يسمى بالزمن الدرامي.. وعلى الجانب الآخر، فإن الفيلم يضيف شخصية شقيق صاحب المترل الذي يسكن به يحيى، والذي يفرد له السيناريو مشاهد طويلة أقرب إلى الفصل الواحد كي يتحدث عن حبه لتهاني، ويعود الفيلم إلى نجوى كي يضيف قصة أخرى كي يجعلها تبقى لأطول فترة بالقاهرة، حتى تتبلور مشاعرها العاطفية تجاه يحيى، وهي قصة غير متوقعة حين يطلب رجل من نجوى أن تبحث عن زوجته في دورة المياه، وعندما تدخل تكتشف أن الزوجة تلد، ولا أعتقد أن مثل هذا الحادث يمكن أن يؤخر فتاة عن السفر إلى الصعيد، باعتبار أن أناساً كثيرون قد تولوا هذا الأمر، أي أنها لم تكن وحدها، ومن الطبيعي أن تنسحب، لكنها السينما التي يجب أن تكمل لنا هذه القصص، كي تعود إلى بيت المغتربات مرة أخرى، ونشاهد قصصاً إضافية كثيرة.

وقد زاد عدد هذه القصص الجانبية، لدرجة أن شقة مصر الجديدة قد ابتعدت تماماً عن الأحداث، وهي التي صورها الفيلم على أنها شقة عفاريت، أو ما شابه، ومن هذه القصص ما يدور في بيت المغتربات، وهكذا فقد بدا الجزء الأول من الفيلم براقاً لامعاً، ثم انطفأت جذوته وسط كل هذه الثرثرة والعلاقات المألوفة والقصص الروتينية، فالمتفرج يعرف سلفاً من خلال الحدوتة أن قصة حب سوف تنمو في هذه الفترة القصيرة

بين يحيى ونجوى، وأن علاقة الأول بزميلته الحسناء المتحررة داليا سوف تنتهي، مثل الحوار الممل جداً الذي يدور بين نجوى ويحيى في المصعد الذي توقف فجأة، فصنع ما يشبه الفيلم القصير، أو المسرحية ذات الفصل الواحد، ولعل من شاهد فيلم "الأسانسير" القصير، وما حدث به أثناء عطله، وما حدث في مصعد بيت مصر الجديدة، يكتشف الفارق في حيوية الكتابة والتميز.

ولعل من أبهى المشاهد في الإيقاع، لدرجة أنه حتى لم يصل إلى أن يكون مشهداً في مسرحية فصل واحد، هو اللقاء الذي تم في مدرسة الراهبات أو الجزويت بين نجوى واثنين من المدرسين، كل منهما يحمل الاسم نفسه "بهاء" فهما يجلسان حول مائدة، يتكلمان ببرود، وبشكل يخلو من الحياة، وقد اختار المخرج اثنين من الممثلين ليس لهما أي خبرة في التعبير عن المشاعر التي يتحدثون عنها..

ومن بين تداخل الأزمنة، أن نرى المطر "يهطل" بقوة في موسم المفروض أنه ربيع، أو خريف، وأحياناً صيف، وذلك من خلال ملابس الناس طوال أحداث الفيلم..

ولعل القصة الأفضل للشخصية التي رسمت بعناية، هي داليا فهي امرأة جميلة، تعيش لحظتها، كونت فلسفتها في الحياة على أساس تكوين علاقات بدون غد، لكنها عندما تعرف أن في إمكانها أن تحمل، وتصبح أماً فإنها تتغير وتردد: "أنا محتاجة طفل، زي ما أنت محتاج بيت من غير عفاريت. دي تبقى صفقة" وذلك بشكل دافيء ودود، لكن بدا هذا

الدفء كأنه جواز مرور لخروج داليا من حياة زميلها، كي تبدأ نجـوى في الدخول. ليقضي مساحة أكبر للتلاقي فيما بينهما، ابتـداءً مـن توقـف الكهرباء عن العمارة، ووقف المصعد القديم بين الأدوار، وقيام نجوى، عن طريق الخطأ بإعطائه المحمول الخاص بيحيى، وإصرارها أن تأخذه لتصلحه، وترك محمولها معه.

أما المغامرة الليلية التي قامت بها نجوى مع يحيى، وذهابه معها إلى مبنى الإذاعة التي يصر المخرج والفيلم أن لها تأثير حتى الآن في حياة الناس، فإنها تبدو محاولة جديدة من المخرج للخروج من "حلقة" شقة مصر الجديـدة، وفي مكان هادىء تتحدث نجوى عن سبب رفت أبلة تهاني من المدرسـة، وكيف عرفت الحب وهي في الرابعة عشر من عمرها لأول مرة. وأن أغنية قلبي دليلي كانت سبباً في إظهار هذا الحب، ونكتشف أن هـذه الفتـاة الصعيدية الثلاثينية بدأت تتحدث بجرأة عن مشاعر الحب. وهناك في هذه المشاهد أحاديث بين الطرفين في مطاعم وكازينوهات، يجلس يحـيى علـى طرف، وهي أمامه، وهات يا "رغي" قد يكون هذا الرغي صـورة مـن الواقع، ومحمد خان لا يحتاج إلى مثلي ليخبره الفرق بين أحاديث العشـاق حول الموائد في كازينوهات الواقع، وكيف يمكن لهذه الأحاديـث، ومـا أكثرها، أن تصور في فيلم يحتفل بالمدينة.

وفي المشاهد الأخيرة أيضاً، بدا كيف أن أبطال الفيلم ينتمـون إلى الأفلام القديمة، فلم يفكر أي من الطرفين في أن يأخذ رقم هاتف الآخـر لأي سبب من الأسباب، وقد أدى خالد أبو النجا مشهد النهاية مـرتين في

العام نفسه، حيث رأيناه أيضاً يجري وراء حبيبته ليلحق بالقطار في فـــيلم "لعبة الحب"، وها هو المخرج يكرر الأمر نفسه في فيلم "زوجة رجل مهم" إلى زمن عبد الحليم حافظ.

محمد مصطفى

أوقات فراغ

استكثر العواجيز – أو الذين كبروا قليلاً في السن – على شاب صغير في أوائل العشرينات من العمر أن يكتب فيلماً، يجد طريقه بسرعة إلى صالات العرض، وأن يذهب إليه الشباب.. إنها فرصة لا تتاح لأحد إلا نادراً، خاصة في بلادنا.

أهمية تجربة فيلم "أوقات فراغ" الذي كتبه عمر جمال (٢١ سنة) وأخرجه محمد مصطفى، أن منتجاً في قامة حسين القلا قد تحمس لها، وهو المنتج الذي تحمل قائمة أفلامه دوما أسماءً وأعمالا بالغة الأهمية، لقد تابعته وهو يعمل لدى الآخرين طوال السنوات العشر الأخيرة، وأحسست أنه يعيش في نبت لا يخصه، ولعل عدم وجود سيولة مادية لديه جعلته يتحمس لعمل فيلم كل من عمل به تقريبا هي تجربتهم الأولى.

إذن، نحن أمام عمل نجم، دون أن يكون فيه نجم واحد، وهو فيلم ليس في حاجة أن نرى على أفيشاته اسم ممثل، وصورته لا غير. كما أن أهمية هذا الفيلم أنه يحمل المصطلح اللغوى للشباب، الذين يعبر عنهم الفيلم، فهذه هي مصطلحاتهم الخاصة، كما أن هذا هو عالمهم، ومن الصعب على الذين تجاوزوا سن الثلاثينات أن يكتبوا فيلماً عن الشباب بهذا الصدق. لكن، أي شباب هؤلاء الذين نراهم في الفيلم، إنهم شباب

موجود ومنتشر في غالب المدن خاصة القاهرة والإسكندرية، لكنهم لا يعبرون بمشاكلهم عن هؤلاء الذين يعانون من البطالة الكاسحة، والمشاكل الحياتية، وقلة الحيلة، وقبول العمل في أعمال بالغة التدني، من أجل تدبير النقود، للإعاشة على الكفاف.

هناك فارق بين الشباب الأربعة الذين نراهم غالبا في الأقبية، وأيضا في الليل، كأنما الليل هو سكنهم وزمنهم، وبين الشباب الذين سبق للسينما أن قدمت مشاكله في "إحنا التلامذة"، وغيره من الافلام. إنها لغة تختلف، لكنها موجودة، وقد عبر عنها الفيلم بصدق وتلقائية، ومن هنا جاءت أهمية الفيلم الذي يقدم شريحة من الشباب، بمشاكلها، إذا كان لها مشاكل في الأصل، فهي أقرب إلى جيل اللامنتمي، ذلك الذي احتفلت به السينما الأمريكية في الخمسينات، واحتفل به الأدب الفرنسي في زمن سابق، فالأشخاص هنا لا ينظرون كثيراً حولهم، ولا في داخلهم، كل ما لديهم أن يستمتعوا باللحظة، أو ينتظروا اللحظة القادمة، أهم ما في علاقاتهم معاً، كشباب، هو أنهم لم يختلفوا قط فيما بينهم، وإن بدوا متماسكين لكنهم ينقلبون على كل من حولهم، ابتداءً من الصديقات، وانتهاءً بالأباء.

الفيلم بمثابة أربع قصص متداخلة معاً، وليست متوازية مثل العديد من قصص الأفلام المشابهة، فالشباب لا يكادون يفترقون إلا لذهاب أحدهم إلى النوم، بل أن أحدهم عندما يطرده أبوه، سرعان ما يجد شقة يمتلكها الأخر فيأوي إليها في الليلة نفسها دون أي حاجة إلى التشرد، الفيلم يأخذك إلى عالم جديد، وقد يكون مألوفاً للشباب الذين تهافتوا إلى رؤيته في الصالات.

الصداقة هنا لها معان محددة، هي المشاركة في الفشـــل، وفي تنـــاول الأنخاب، وشرب الشيشة والسجائر والبحث عن مكـــان للجلـــوس، وفي الإحساس بأهمية ملء الفراغ بأي ثمن، وهم ليسوا ضـــد القـــانون، بمـــا يفعلونه، بل هم مجرد كائنات بشرية تتنفس الدخان، وشعارهم كمـــا ردد أحدهم بشكل عفوى:"مش لاقي حاجة أعملها"، وهناك لغة تخصهم، وهي "رنات الموبايل" التي ساعدت على خلق لغة جديدة لدى الشباب، وأيضـــاً لغة البطاقات الممغنطة، والسي دي.

من الأهمية التعرف على القاموس اللغوي الـــذي نســـمعه طـــوال الأحداث، من طراز "أنا مخنوق"، و"يا خفة دم أهلك"، و"لا لاقيين حاجة نعملها"، و"موزتين في الشارع اللى ورانا"، و"ما تيجي أقول لك كلمة سر في بقك"، و"لما الموضوع مش في دماغك"، و"لو ما قلعتيش الحجـــاب في ظرف يومين"، و"البوس حلال شرعاً"، "باقول لك إيه يا منى.. فركشي.. مش عايز أشوف خلقتك"، و"دماغ بوابين"، وغيرها.

هذه العبارات مرتبطة بسلوك الشباب، فأحدهم يصور صدر زميلته التي انحنت أمامه عن طريق الموبايل، وقام بعرض الصورة على بقية الزملاء، لكن الأمر ما يلبث أن يتم تجاوزه، كما أن حازم يمارس الجنس مع حبيبته منة، وعندما تطلب منه الزواج يعاملها ببرود، مما يصعد المشـــكلة، فبعـــد بعض التردد، أو البرود في المشاعر فإن حازم ومنة يتزوجان، ثم يطلقهـــا، تبكي الفتاة سوء حظها وحبيبها الذي راح منها، وبكل الحرقة التي تبكـــي بها، فإنها ترقص، وهي ترتدي الحجاب في حفل زفافها على رجـــل آخـــر، كأنما الماضي هو أسهل شئ يمكن مسحه.

وبنفس الآلية، فإنه يتم القبض على الشباب الأربعة، وهم في النادي يتعاطون الحشيش، وفي قسم الشرطة يأتي اللواء كي يساعد في إخراج الأصدقاء جميعاً، ابتداءً من ابنه أحمد إلى كريم ابن أخته، وفي سيارته يأخذ اللواء ابنه تاركاً الباقين.. تبدو العلاقة هنا بين الآباء والأبناء رسمية، فاللواء الذي ساند ابنه لم يوبخه أو يراجعه في ما فعل في النادي، بينما والد كريم يبدو قوياً فيطرده من المترل، ولا يبدو الطرد نوعاً من العقاب باعتبار أن حازم فتح شقته لصديقه، وهناك خطأ عابر في الفيلم هو أن أحمد كان المفروض أن يعرض على النيابة، ويبدو أن السيناريو نسي الموضوع..

أشرنا إلى أن هناك علاقات متشابكة، فأبطال الفيلم جميعهم من الطلاب، وأحمد على سبيل المثال غير مهتم بدراسته، وهو على علاقة بزميلته مي التي تبدو الوجه الملتزم الوحيد في الفيلم، فهي صامدة وصلدة مع مرونة، وهي دائمة العتاب له لأنه كاذب، وهي تهدده أن تتركه، ثم تعود إليه آملة أن ينصلح حاله. هي تأتي إلى أحمد في الشقة التي يقيم فيها – والتي أعارها له حازم – يتحدثان لبعض الوقت، ثم تذهب دون أن يحدث ما جرى في السيارة بين حاتم ومنة، تترك لحازم نقوداً، فهي تعرف كم هو في حاجة إلى المال.. وبالفعل فإن أحمد يحاول أن يعمل في شركة سياحة، لكنه يفشل..

والفيلم مليء بالمزيد من التفصيلات الصغيرة التي تساعدنا في الدخول إلى عالم الشباب، ولا يمكن للمتفرج أن يشعر بالتعاطف، أو الوقوف ضد هؤلاء الشباب، رغم سلبياتهم، فكما أشرنا أنهم ليسوا أشراراً

إنهم مجرد شباب، يتصرف كما يفعل الآخرون، ولا شك أن أحياء المعادي ومدينة نصر، ومناطق المهندسين، ومئات المقاهي تمتلىء بمثل هذه النماذج.

ولعل حادث الوفاة الذي حدث لواحد منهم، وهو يعبر الطريق أمام أعينهم، قد أحدث ما يُسمى بالصدمة المؤقتة، فما لبث الشباب أن بكوا، وأرادوا التوبة، وترددوا على مجالس الواعظين، وحبسوا أنفسهم لمـــدة لا تزيد عن أسبوعين، ثم لا تلبث المصطلحات الحياتية أن تظهر مرة أخـــرى، إنهم يريدون أن يخرجوا من "الخواء" ويردد أحدهم "عايزين نشيش"، كأنهم يعلنون عودتهم مرة أخرى إلى الحياة وقوانينها.

ومن بين التفاصيل المهمة في الفيلم، ذهاب حازم إلى حفل زفاف منة، ثم تبدأ الحياة في استئناف شكلها القديم، حيث يقررون الذهاب إلى الملاهي ويختار الفيلم نهاية رمزية واضحة، تؤكد أن هؤلاء الشـــباب معلقـــون في الهواء، دون أن يصلوا إلى أعلى، ولا إلى أسفل، فأثناء ركـــوب إحـــدى لعبات الملاهي تتعطل اللعبة، ويجد الشباب أنفسهم في مكـــانهم، لا أحـــد يستمع إليهم، أحدهم يؤمن أن "صايع بيشتغل أحسن مائة مرة من صايع لا يعمل"، تبدو الملاهي كأنها بدون صاحب، ثم يردد أحدهم مازحاً بعـــد أن أحس أن مدينة الملاهي خلت من المسئولين والرواد "ممكن تطفـــي النـــور عشان ننام".

أهمية السيناريو في هذه الشخصيات العديدة، التي تحتاج إلى كاتـــب محنك كي يربط الخيوط ببعضها، وقد حدث ذلك فعلاً، فنحن أمام الشباب الأربعة: أحمد، حازم، طارق، وكريم، ولكل منهم علاقته القديمة أو العابرة،

والعلاقة تبدو مثالية بين أحمد ومي، فهي علاقة غير نزقة، كما أن الشباب أنفسهم يلجأون إلى عمل علاقات مع عاهرات لكننا لم نر علاقات سريرية، فالفتيات اللائي ركبن معهن، هن طالبات في الصف الثاني الثانوي، تسأل إحداهن إن كانت الشقة بعيدة، فيمازحها أحدهم: هو إنتي ح تتجوزي فيها.

إنه فيلم لا يفتعل أي قضية، لم يناقش ثقافة الشباب، ولم يؤكد لنا أن أياً منهم له همومه، بل كل منهم يعيش لحظته، لا يهمه التفكير في اللحظة التالية، وإذا كان هؤلاء جميعاً من أسر لها عضويتها في النوادي الاجتماعية الكبرى، فإن لقاء أحمد مع مدير الشركة التي سيعمل فيها يوضح إلى أي حد يفتقد الشاب الموهبة والثقافة والمهارات، هو فاقد كل هذه الأشياء معاً، كما أنه فاقد الحس لا يشعر بالندم ولا يراجع نفسه.

وأحمد هذا احترف الكذب والكثير من الأخطاء الصغيرة، وهم رغم وجودهم في المدينة، فإنهم لا يترددون سوى على أماكن اللهو، ليس اللهو الفاقع الحاد، بل هو المقاهي، أو أماكن آمنة لما يمارسونه من تدخين وشيشة، وأحياناً نساء..

حاول الفيلم أن يتعامل مع أشياء عديدة بحُرية، وأيضاً بلا مبالاة، فارتداء الحجاب أو خلعه هو عادة اجتماعية، والموت مهما كانت قسوته إلا أن مرارته لا تستمر أكثر من أسبوعين، ورجل الدين يردد نفس القول ونفس الحجج والخطيئة.. وبتتبع العرف الاجتماعي، إن البنت تزوجت ولو صورياً، وإنها لم تفقد عذريتها بسبب فعل فاحش، بل مع زوجها الأسبق،

ولا يكاد يخلو مشهد واحد من الفيلم دون أن نـــرى ســـحب الســـجائر الملفوفة بالمخدرات.

موسيقى الفيلم كانت ذات إيقاع واحد لم يـــتغير، مهمـــا كانـــت الأحداث، وكأنما الفيلم كله إيقاع واحد، لكن الصور التي أخذها سمـــير بهران، كانت لفنان محترف، وهو مزج الفيلم بين التصوير الداخلي المعـــبر عن الانطلاق، خاصة في منطقة المهندسين، والتصوير الخـــارجي أيضـــاً في الجامعة الخاصة التي التحق بها الزملاء.. دون أن نفهم ما يربطهم بالضبط، هل هي الدراسة أم الجيرة، فالفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفـــيلم أيضاً غير محددة زمناً، ويمكن أن نعتبرها عاماً.

الممثلون لا نعرف أسماءهم، هي تجاربهم الأولى الكبيرة في الســـينما الروائية، وقد تصرفوا بتلقائية جعلتهم يحملون فيلماً بأكمله، ابتداءً مـــن أحمد حداد الذي جسد دور طارق، وعمرو عابد "أحمد"، وصـــفاء تـــاج الدين "مى"، وأحمد حاتم "حازم"، وقد تعمد الفيلم أن يسند أدوار الآبـــاء والأمهات إلى ممثلين وممثلات كل تعاملهم مع السينما مثل أحمد الحريـــرى ومحمد أبو داود ومحمد جبريل.

محمد ياسين

دم الغزال

في فيلمه "ديل السمكة" ٢٠٠٢ استوحى وحيد حامد قصة لشاعر كان يعمل كشافاً لعدادات الإضاءة في المنازل، وحاول من خلاله أن يتجول في قاع المجتمع المصري بكافة طبقاته، وفي فيلمه "دم الغزال"، استوحى قصة طبال حي أمبابة الذي صار أمير إحدى الجماعات الدينية، وقدمها بكافة تفاصيلها.. يعني هذا أننا أمام قصة حقيقية، عاشها الناس في التسعينات، مثلما ذكر الفيلم، وإن ذلك الواقع المليء بالتضاد والعنف، موجود بيننا، وأننا مازلنا نحياه بدرجات مختلفة.

الفيلم باختصار حول الطبال والعروس، ففي المشهد الأول يقدم المخرج كافة مفرداته، من خلال الفرح الذي يتم في وسط حي "إمبابة"، العروس حنان (منى زكي)، والعريس سعيد (محمد شرف) الذي يهديه أحد أصدقائه قطعة حشيش لزوم ليلة الدخلة، والراقصة بدرية (صفوة)، والطبال ريشة (محمود عبد المغني)، وأيضاً عم عبده (صلاح عبد الله). ثم سوف نرى جابر (نور الشريف) فيما بعد؛ فالعروس قد لطخت وجهها بالماكياج بما يدل على بيئتها التي تعيش فيها، والطبال يبدو كأنه يحدث الإيقاع مع جسد الراقصة، والعريس يبدو سعيداً على طريقته، ويكشف العريس كافة مظاهر أفراح الحي الشعبي، فالمدعوون يتبادلون تعاطي

المخدرات وزجاجات البيرة، ويتفاعلون مع الراقصة، وهناك مجموعة من الملتحين يرقبون ما يحدث دون أن يتدخلوا تمهيداً لمشهد لاحق، حين يقومون بتحطيم فرح آخر تحت قيادة ريشة نفسه الذي صار واحداً منهم.

كل هذه المفردات يقدمها المخرج قبل أن يدخل في موضوعه مباشرة، فهؤلاء الأشخاص - خاصة العروس والطبال - هم محور الأحداث، فالعريس يتم القبض عليه بتهمة إحراز المخدرات لتعاطيها، والعروس يتم طردها ليلة الزفاف من بيت حماها، لأن "وشها وحش على العريس" لنكتشف فيما بعد أن فتوة الحي (عمرو واكد) وريشة يهيمان حباً بالعروس، وأن كلا منهما يود أن ينالها بطريقته: إما بالزواج، أو بأشياء أخرى، ولا شك أن المعركة التي قامت بين الاثنين في البداية وحطم فيها الفتوة عظام خصمه، كانت بمثابة بداية الأحداث، وتحول الطبال إلى الجانب الآخر بأن راح يبحث لنفسه عن قوة يستند إليها.

في بداية الأحداث أيضاً، افترش السيناريو شخصيات الفيلم، وجميعها له علاقة مباشرة بالعروس اليتيمة التي يتولى تربيتها ورعايتها، كل من عم عبده وجابر، وقد بدت هذه الشخصية زائدة، أما عم عبده فكان إيجابياً وهو يبحث عن وظيفة للفتاة كخادمة ليبعدها عن المنطقة، وسط هذه الصراعات التي تدور حولها.. ورغم هامشية شخصية جابر بالنسبة للأحداث، فإن علاقات الديكة التي تربطهما أكسبت الأحداث مذاقاً، فهما صديقان قديمان متنافران غالباً، متجاذبان أيضاً غالباً، يتخذان القرار حول الفتاة بما يوحي التنافر والتجاذب معاً.

تلاطمت العروس وسط هؤلاء الأشخاص، تحاول أن تبحث لنفسها عن أرض ومكان للمبيت، إلى أن ماتت في النهاية برصاصات الشرطة ربما، وبرصاصات ريشة الذي صار إرهابياً من ناحية أخرى، والفيلم كما أشرنا، هو محاولة لتصوير صعود شخصية ريشة إلى أن أصبح رئيساً لجمهورية إمبابة، هو الذي بدأ حياته طبالاً، ولم تكن توبته أو تحوله، كنوع من الهداية، بل محاولة للثأر من الفتوة الذي تم قطع يده في نهاية الأحداث.

ذكاء السيناريو في أن صعود نجم ريشة في عالم المتشددين لم يكن حالة فردية ، وإنما هو جزء من مجتمع أسري في المقام الأول؛ فالناس هناك متماسكة مترابطة، وقد حاول ريشة أن يفرض قانونه، وذلك لعدة أهداف منها أن منصبه الجديد أعطاه السلطة، والقدرة أن ينفذ ما يشاء، ومنها الحصول على فتاة أحلامه حنان، ومنها بالطبع رغبته في الانتقام ممن سبق له أن حطم عظامه لسبب عاطفي.

دارت أحداث الفيلم من خلال العمود الفقري لتحولات كل من: ريشة، وحنان، وهي تحولات فيما يشبه الانقلاب على الحياة السابقة، وقد اتضح ذلك في ذروته من خلال علاقة الطرفين بالموسيقى، ففي المشهد الذي يحطم فيه ريشة الطبلة في الفرح يحدث أن تكتشف حنان روعة الموسيقى والرقص، وهي ترقب كيف يتم علاج المرض على أنغام الموسيقى، فكل منهما يتخلى عن عالم كان ينتمي إليه، ويدخل إلى عالم آخر، وإن كان ريشة قد حاول ملامسة الطبلة كنوع من الحنين.

إذن، فكلتا الشخصيتين تشهدان تحولاً حاداً، تبعاً للبيئة التي تنتقل إليها حنان، وتلك التي انضم إليها الطبال، حنان تجد نفسها تعمل خادمة في مصحة علاجية بأحد الفنادق ترتدي ملابس مختلفة، وتقوم بتسريح شعرها على الموضة، وإن ظلت محتفظة بحبيبها نفسه كي تعود به مرة أخرى إلى الحارة كي تلقى مصيرها الأخير. وفي هذه الحياة الجديدة، تتعرف على شاب يعالج المرض علاجاً طبيعياً وتحبه، وفي الوقت نفسه فإن علاقتها بنادية صاحبة المصحة العلاجية، تتطور ببطء حتى تصير أقرب إلى ابنتها لا تتخلى عنها بسهولة.

في مقابل صعود شخصية حنان، فإن ريشة يقف مخذولاً ضعيفاً أمام باب المسجد، يتلقى الأوامر المتشددة من أمير الجماعة، كأنما باب المسجد مفتوح فقط من خلال موافقات الأمير، وبعد أن يعلن توبته تبدأ الجماعة في المراهنة عليه، ونعرف أن الجماعة لا تأمن إلى ريشة، بل تستخدمه كطلقة متفجرة في مواجهة خصومها، رغم أننا نراه المتسيد الأول على الحي دون أن نعرف مصيره.. إنه أشبه بخيال مآتة، لكن حسبما رأيناه، فإنه استطاع أن ينفذ داخل هذه الصفوف لتكون كلمته الأولى.

وإذا كانت نادية قد قالت لحنان بعد أن اطمأنت إليها: "بتفكريني بأيام حلوة عشان كده أنا دخلتك السلم من أوله"، فإن الطرفين: حنان، وريشة الطبال.. قد بدأا السلم من أوله، الشاب في طريق العنف، والفتاة نحو الصعود الاجتماعي الذي وصل إلى درجة طلب نادية من الشاب الذي أحبته حنان أن يتزوجها، وأن تدبر لهما كافة مستلزمات الزواج اجتماعياً،

لكن الشاب رفض لطموحه الحاد، وقبل وظيفة تنتظـــره في إحـــدى دول الخليج.

حاول السيناريو أن يربط مصيري الطرفين معاً، فماتت الفتاة، وبقى الشاب على قيد الحياة، وإن كان المشهد الأخير في الفيلم له وهو يمـــارس هوايته باصطياد السمك أسفل الكوبري الذي يربط بين إمبابة والمدينة.

ومن أجل توسيع أدوار نجومه، فإن جابر – الموظف الغامض – الذي ينتظر المال من القرية قد تم توسيع دوره، لنرى الجانب الآخر من حياتـــه فهو يرتزق من خلال إلقاء نفسه أمام السيارات العابرة مما يربك الســـائق، وغالباً ما يكون فتاة تدفع له مالاً سخياً حتى لا يأخـــذها إلى الإجـــراءات الجنائية، وغير خفي أن هذه الشخصية قد رأينا مثيلاتها في فـــيلم "فـــارس المدينة" لمحمد خان، وقد عالجها الفيلم الأخير بنضج أكبر يجعل من الصعب تجاوزها.

مثلما كتب في فيلمه السابق "ديل السمكة"، وأيضاً "محامي خلـــع" فإن وحيد حامد قد حاول أن يوجد صلة ما بين الفقراء والأغنياء، فقاريء العداوات ينتقل بين أحياء الفقراء والأثرياء حسب رضاء المدير عنه، وهناك انتقال مشابه لشخصية حنان من خلال ابنة الحي الشعبي التي تـــذهب إلى صالات القمار في الفنادق الكبرى، وتتزوج من ثري عربي، فـــإن وحيـــد حامد انتقل أيضاً بين نفس العالمين في فيلمه لعدة اعتبارات، منها أن السينما الآن تحب أن تغازل أغلب المشاهدين – وهم من الأثرياء – بأن تقدم لهم عالمهم، وقد تمثل القراء هنا في فندق ضخم يتردد عليـــه وحيـــد حامـــد

ككاتب، منذ عشرين عاماً، ويتم فيه تصوير الكثير من أفلامـــه، ومنـــها "كشف المتسور"، والانتقال هنا عاشته حنان التي وجدت نفسها تعمل في مصحة العلاج الطبيعي، والذي تمتلكه نادية (يسرا)، التي يعرفها عم عبده من خلال عمله في النادي الذي تترد عليه نادية بصفتها عضو فيه، وقـــد كشف الفيلم عن الجانب المضاد من نمط الحياة في إمبابة، فالأغنياء يترددون على الفنادق الكبرى لعدة أهداف ترفيهية، وقد قدم الفيلم مفردات هـــذا العالم في مشاهد متتابعة، خاصة ذلك الاتساع والفخامة الذي رأينا عليـــه بيت نادية التي قررت أن تتبنى حنان.

من ناحية أخرى، فإن الفيلم افترض أن التحول الذي حدث لريشة هو تغير شكلي، وأن ما يردده هو مجرد الاستعانة بلصوص كي يقطع يـــد خصمه، وكي يذهب لينال من الراقصة، وهو المحروم عاطفياً، لكن الراقصة ترفض أن تسلم له نفسها وتقوم فيما بعد بإبلاغ الشرطة.

هناك تشابه واضح بين جابر، وريشة، ويبدو ذلك في الجمل الإنشائية التي يرددها جابر وهو يموت، بعد أن صدمته سيارة جاءت علـــى غفلـــة، محاولاً تبرئة السائق، وهو يقول "ماليش اسم ولا عنـــوان، أنـــا مـــواطن عشوائي"، فريشة أيضاً مواطن عشوائي لا نعرف له أسرة ولا عنوانا، بـــل أنه أفضل من الرجل العجوز في الجزء الأول من الفيلم لديه وظيفة وعمل، أما جابر فإنه دجال وكاذب، حتى وإن كان يتظاهر بغير ذلك، وقد حاول الفيلم إعطاءه قيمة إنسانية، فهو يربي الحمام، مثلما قـــام بتربيـــة حنـــان والاعتناء بها، وهو الذي يبدو دائماً نبيلاً مثالياً في محاولة دفاعه عن الفتاة.

الشخصية المهمة في الفيلم، بعد حنان وريشة هي عم عبده، وقد بدا ذلك في مشهد متميز حين لا يتوقف عن الإلحاح أن توافق نادية علـــى أن تلحق الفتاة بالعمل لديها، وقد استهلك الاثنان من الشد والجذب حـــتى وافقت، وكشف هذا الحوار الساخن، مدى ما يتمتع به صلاح عبد الله من موهبة تحتاج إلى مخرج متميز من طراز داود عبد السيد الـــذي قدمـــه في أحسن حالاته في "مواطن ومخبر وحرامي"، ثم محمد ياسين الذي قدمه هنـــا في أفضل حالاته، واستطاع أن يتطلع من حوله بقوة هذه الموهبة طارحـــاً تساؤلاً مهماً: لماذا تفسد السينما المصرية ما لديها من مواهـــب في أفـــلام تافهة بحجة العمل للقمة العيش؟.

حاول وحيد حامد أن يستجمع أغلب أفلامه السابقة في فيلم واحد، وأن يقدم بطولات جماعية لا تعتمد على شخصية واحدة، مثلما كان يفعل أبان عمله مع عادل إمام، أو نبيلة عبيد، ويبدو أن هذا توجه ملحـــوظ في كتابته السينمائية، وسوف يتضح هذا بقـــوة أكثـــر في فيلمـــه "عمـــارة يعقوبيان".

مروان حامد

عمارة يعقوبيان

هل كان يجب على وحيد حامد أن يلتزم بكـــل هـــذه الحكايـــات المتوازية في رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأســـواني وهـــو يقـــدمها إلى السينما؟

وحيد حامد الذي لم يتعامل من قبل مع هذا النوع من الأدب، وجد نفسه أمام رواية عليه أن يلتزم بما جاء فيها من حكايات تدور حول سكان العمارة دون أن يتخلى عن واحدة منها، فقد بدت له كافة الشخصـــيات جذابة، لذا فإنه التزم بها وقدمها كل على حدة، رغم أن كل صاحب قصة يعيش في جزيرة منعزلة لا يقابل قط جاره، ولم يحدث أن رأينا ذلك ســـوى في مرات قليلة ونادرة على مصعد العمارة.

عادة ما تكون هناك شخصية محورية في هذا النوع من الروايات، أو الأفلام المأخوذة منها، أما باقي الشخصية فهي موجودة بشـــكل ثـــانوي، وليس أساسيا، ولكل منها درجة ما من الوجود، ولعل أبرز مثال على ذلك هو شخصية حميدة في "زقاق المدق"، فالفيلم والرواية عن سكان الزقـــاق مثلما يحدث هنا في "عمارة يعقوبيان" لكن هناك شخصية أساسية تـــدور كافة القصص من حولها، من قريب أو بعيد، أما في رواية الأسواني فإن كل

هذه الشخصيات أساسية متوازنة لا تتقابل قط، ولذا صنع منـــها فيلمـــا طويلا، تبلغ مدة عرضه ١٦٠ دقيقة.

من ناحية أخرى، فهذه ليست هي المرة الأولى التي تتم فيها معالجـــة هذا النوع من الحكايات، وفي إحدى العمارات، فقد سبق أن قدم حســـين عمارة فيلمه "السطوح" عام ١٩٨٤، وامتلأ بالكثير من الحكايات المتوازنة التي لم يتم استخدامها أو إدارتها بشكل جيد، فتشتت الموضوع، وإن كان يحسب لهذا الفيلم السبق في تناول هذا الموضوع عمارة يعقوبيان بعشـــرين عاماً.

أقول هذا، وبداخلي قناعة أنه كان يمكن الاقتصـــار عنـــد ثلاثـــة حكايات بشكل أساسي، بينما يبدو بقية السكان في الهامش، فأمامنا علـــى الأقل ست حكايات: زكي وأخته دولت هانم، والحاج عزام، والصـــحفي حاتم، وابن البواب طه، ومن كل سكان السطح اختار بثينة.

ووراء كل واحد من هذه الشخصيات العديد من الأشخاص الذين يتعامل معهم في الحياة، مما يعكس عدد الشخصيات التي تعامل معها الفيلم، ففي دائرة زكي باشا هناك أخته، والبواب فانوس، وشقيقه ملاك، ثم هناك البار الذي يتردد عليه ويصطاد فيه النساء، ومنهن العاهرة الـــتي ســـرقته، وصاحب المحل الذي يطرده، وهناك أيضاً في دائرة زكي كل من المحـــامي، وكرستين المطربة، وأخيراً ساكنة السطوح بثينة التي سوف يتزوجها في نهاية الفيلم.

عالم زكي، إذن، هو بالغ الاتساع يصنع رواية بأكملها، وبالتالي فيلماً متكاملاً، وكذلك عالم الحاج عزام الرجل الذي يستحلم مثل الشباب، يعني لديه قوته الجنسية وهو تاجر سيارات، وأشياء أخرى، يتطلع إلى أن يجدد حياته وأن يضيف إليها، أن يتزوج امرأة صغيرة، وأن ينجح في البرلمان، وبالتالي فإن هناك العديد من الشخصيات تدور في محوره ابتداءً من ابنه الذي يشاركه عمله، ويعرف أسراره، وتصل حدود العلاقة بينهما أنهما يدخنان سجائر ملفوفة معاً.. وهناك أيضاً سعاد التي سوف يتزوجها، وخالها ثم الوزير كمال الذي يمسك بالعديد من الخيوط فهو الذي يختار نواب الحزب للبرلمان، وهو الذي يطلب نصف أرباح من شركته.

أما الصحفي حاتم فإن في دائرته أشخاصا عديدين منهم عبد ربه جندي الأمن المركزي الذي سيعلمه الحب المثلي، وزوجة الجندي التي سوف يستقدمها من القرية، ثم هناك العشيق الجديد الذي سيستقدمه كي يقتله، ويسرق ساعته، بالإضافة إلى فريق العمل في الجريدة الفرنسية التي يتولى حاتم رئاسة تحريرها.

حسبما علمته أن الشركة المنتجة طلبت من وحيد حامد الالتزام الكامل بما جاء في الرواية، عدا لقاء الحاج عزام بقيادة سياسية، وأنه تم اختصار خمسا وأربعين دقيقة من الفيلم، ربما تضاف إليه فيما بعد، وذلك للاحتفاظ بجوهر الرواية، لكن كما أشرنا، فإن الأدب شيء، والسينما أمر آخر، وقد لجأ الكاتب إلى أن يعرف المتفرج على تاريخ عمارة يعقوبيان الواقعة في ميدان طلعت حرب، فراح يروي بصوته هو تاريخ هذه العمارة

منذ بنايتها عام ١٩٣٧، وحتى نهاية التسعينات تقريباً، وذلك على خلفية مجموعة من الصور الأرشيفية للعمارة، وأسماء من سكنوا فيها، والتحولات الحادة التي حدثت في البناية، وامتلأ سطوح العمارة بسكان من الفقــراء كانت بينهم وبين الأثرياء من الساكنين عزلة تامة، وذلك بسبب لم يذكره الكاتب، وهو أنهم جميعاً يصعدون إلى هناك عن طريق سلم الخدم، ولــيس عن طريق السلم الرئيسي. علماً بأن ما جاء على لسان وحيد حامد هــو موجز لما جاء في الرواية، ابتداءً من الصفحة رقم "٢٠".

اعتمدت كلمة السيناريو، وهي غير موجودة في الرواية، على تجميع الذكريات بقدر ما هي كلمة تاريخية عن البناية "البلوكات شكلها جميــل. وقد ركزت هذه الفقرة على صور الضباط بعد قيام ثورة يوليو لامــتلاك شقق العمارة. ثم "مع زهوة قوة الانفتاح" ابتدأ الشارع يــتغير. وبقــت العمارة فرصة سانحة لأي حد معاه فلوس الآن، السطح كامــل العــدد، الغرفة الواحدة شايلة عيلة بحالها. البلد كلها اتغيرت".

الغريب أن الفيلم بدأ من أعلى سطح العمارة، من خلال بثينة (هند صبرى) بالتوازى مع قصة زكي (عادل إمام) ابن الباشا، الــذي يعشــق النساء، مما يعرضه للكثير من المواقف المحرجة، ليس فقط مع أخته الحــادة الطباع المتزمتة، دولت هانم (إسعاد يونس)، كما يسميها الفيلم في نهايــة التسعينات. بل أيضاً مع صاحب الحانة التي يتردد عليها، والذي يطرده شر طرده، بعد أن ضاجع إحدى بنات البار فسرقت أمواله، وعندما حــاول استرداد مسروقاته من خلال صاحب البار، أسمعه هذا المزيد من العبارات

المهينة القبيحة، فيغادر زكي باشا الحانة المليئة بالغواني، وقد ابتلـــع كـــل كبريائه، دون أن ينطق كلمة واحدة.

وإذا كان هذا هو حال زكي، فإن المشهد الموازي له، أو المقاطع، هو عن بثينة ابنة غرفة السطح التي تسكن مع أسرتها كثيرة العدد في إحـــدى الغرف ليس هناك عائل للأسرة سوى بثينة، التي تركت أكثر من وظيفـــة وضيعة بسبب طمع صاحب العمل فيها، ولمسها من خلال الملابـــس، وفي حوار حاد مع الأم التي ترى أن سد جوع البطن أهم من شـــرف البنـــت الكبرى، تقول: "كل واحد حر في هدومه يا أختي" مما يعني أن الأم توافق أن يلمس صاحب العمل جسد ابنتها مقابل أن تظل في العمل، وســـوف تقبل الفتاة أن يقوم صاحب العمل الجديد، هو رجل اعتاد أن يفعل هذا مع كل البنات اللاتى يعملن معه، مقابل عشـــرة جنيهـــات الواحـــدة وراء الأخرى.

بدأ الفيلم إذن بهاتين القصتين المتقاطعتين، المتوازيتين، وانتهى بكل من زكي وبثينة، وقد سارا في أحد شوارع المنطقة ليلاً، بعد أن أعلنا زواجهما، وذلك بعد أن مر كل منهما بالعديد من المتاعب الخاصة إلى أن وجد كـــل منهما الآخر رغم فارق السن بينهما.

تحتاج هذه القصة إلى فيلم منفصل، بالغ التميز، أي أن رواية "عمارة يعقوبيان" يمكن أن تتحول إلى فيلم روائي طويل من طراز الفيلم الألمـــاني "الوطن" ومدته ١٦ ساعة، لكن هذا نوع مختلف من الأفلام، فلو نظرنا إلى هذه القصة بشكل منفصل فسوف نجد أنها تمشي على هذا النحو.

زكي باشا، يقع في مشاكل مع أخته دولت التي تقف ضد علاقاته النسائية المتعددة، وفي حياة زكي الكثير من القصص بعيداً عن العمارة، فشقته التي يديرها كمكتب محاماة في أول شارع معروف، مجهزة كي تستقبل العشيقات العابرات، ويقوم الساعي أو الخادم، فانونس (أحمد راتب) بعمل اللازم نحو تجهيز كل شئ لمتعة سيده، وفي حياة زكي كما أشرنا، هناك علاقة حب قديمة متجددة مع المطربة الفرنسية كريستينا (يسرا)، ولا أعرف لماذا غيَّر وحيد حامد هوية وظيفة زكي من مهندس إلى محام، كذلك غير اسم خادم مكتبه من أبسخرون إلى فانوس، لكن لا يبدو هذا مهماً فكلها أشياء شكلية.

إذا كان الفيلم قد قام باستعراض هذه القصص بشكل متوازٍ، أسوة بالرواية، فهل مطلوب من الناقد، أو من من يكتب عن الفيلم أن يفعل الشئ نفسه، فنحن أمام ستة أفلام قصيرة، من النوع الذي كان يقدم في الستينات، قدمت هنا بشكل متشابك أو متوازٍ، فالمشاهد الأولى تعريفية خاصة بكل شخصية رئيسية على حدة، فالحاج عزام يسترجع في حلمه أيامه الأولى حين كان ماسحاً للأحذية ويرقب امرأة في الحلم، تثير شهيته، وكأنما أراد الفيلم أن يختصر صفحات مطولة، جاء ذكرها في فصل متأخر نسبياً (ص ١٠) من الرواية "جاوز الستين، بدأ منذ ثلاثين عاماً مجرد نفر سريح نزح من محافظة سوهاج إلى القاهرة بحثاً عن الرزق، والمسنون في شارع سليمان باشا يذكرونه وهو جالس على الأرض في ممر الأمريكين بالجلباب والصديري والعمامة، وأمامه صندوق خشبي صغير حيث بدأ

بتلميع الأحذية، وعمل فترة كفراش في مكتبة بابيك، ثم اختفى بعد ذلـــك أكثر من عشرين عاماً وظهر فجأة وقد حقق الثروة"

أخد السيناريو من الرواية قسماً، وحوله إلى جزء من حلم يعبر عـــن فحولة عزام مما يدفعه، فيما بعد، إلى طلب الزواج وهو جزء من الصـــعب أن نتعرف عليه إلا من خلال ما اختاره وحيد حامد، أما الجـــزء الخـــاص بحاتم، رئيس تحرير جريدة "لوكير" – القاهرة – الصادرة بالفرنسية، فـــإن التعرف على أفكاره يتم من خلال اجتماع التحرير فلعل الصحفي الـــذي يقترح عمل موضوع عن المثلية يتهكم على رئيسه الذي يـــتكلم بشـــكل جاد، حين يقول إنه من الأهم عمل تحقيق صحفي عن ريتا جلاد، مؤسسة جريدة الجورنال ديجيبت الفرنسية.

بدت المشاهد الأولى من الفيلم، بمثابة تعرف على الأبطال الرئيسيين لهذه القصص الست. قبل أن نتوغل في تفاصيل كل واحدة منها، فهنـــاك قصة حب تربط بين بثينة وطه ابن البواب، الذي يدرس في الجامعة، وهـــو شاب متدين حسبما جاء في تفاصيل الرواية، لكنه يصبح أكثر تديناً بعـــد انضمامه إلى الفريق الدينية داخل الجامعة، فيطلق لحيته، ويطلب من بثينـــة المزيد من الاحتشام، لكن ذلك سيكون سبباً لأن ترد إليه دبلته.

أما الحاج عزام، فإن الفيلم يعطيه مساحة مهمة، فهو من ناحية يـــود الزواج من امرأة شابة، وهو يود الارتقاء الاجتماعي عن طريق أن يرشـــح نفسه في الدورة الجديدة لمجلس الشعب، فيلجأ إلى الوزير الـــذي يخطـــط لإنجاح الأعضاء الجدد مقابل رشاوى، ولا شك أن تفاصيل هذه القصـــة

وحدها تصنع فيلماً بأكمله، عن صعود ماسح أحذية إلى أن يصل إلى أعلى السلطات كي يدفع مقابل نجاحه، بنسبة خمسين بالمائة من دخله، حتى إذا فكر في التمرد، دفع حريته ثمناً لهذا التمرد.

وبينما تسير قصة كل من عزام، وحاتم، وزكي بالتوازي، فإن الرواية أعطت مساحة واسعة لأبطال آخرين، منهم أبسخرون وأخيه ملاك، فقد ذكر الروائي ما لديه من معلومات قليلة عنه، وهو – كما ذكرنا – الذي تحول في الرواية إلى فانوس، أما الأخ ملاك، فقد لعب دوراً رئيسياً فيما بعد، حينما حاول تدبير مؤامرة تنفذها بثينة، يستطيع بمقتضاها أن يترع الملكية عن الشقة التي يتخذها زكي لنفسه مكتباً.

إذن، فلكل شخصية في الفيلم، والرواية، ما يسمى بتوابعها التي تدور في فلكها دون أن تدور في أي فلك آخر، فزكي مثلاً يعيش من خلال علاقاته النسائية المتعددة، والعابرة، ثم موقف دولت، ووقوف المحامى إلى جانبه، سواء فيما يخص علاقته بأخته، أو حين يناصره وهو في الحبس بعد أن تم ضبط زكي وبثينة في الفراش، واتهمتهما الشرطة بالزنا، فاستطاع فكري أن يفك حبسهما.

أما توابع شخصية الحاج عزام، فهي أكثر عدداً واتساعاً، باعتبار أن عالم زكي لا يبتعد كثيراً عن المسافة بين عمارة يعقوبيان في ميدان طلعت حرب، والعمارة القائمة في طرف شارع معروف، حيث مكتبه، أمام عالم عزام، فهو قد يمتد إلى مدينة الإسكندرية من حيث المكان، حيث يذهب لاختيار عروسه سعاد التي يشترط عليها عدم الإنجاب، أو الإعلان عن

الزيجة، حتى لا يجرح مشاعر زوجته الأولى، المرأة التي لم نرها قط في الفيلم، رغم أن ابنها "تامر عبد المنعم" هو صندوق أسرار أبيه، أما عالم عزام، من حيث الطموح، فهو يمتد إلى رغبته في الوصول إلى مجلس الشعب، ويتعرف على كمال الغمري الذي يمثل سلطة سياسية تختار رجالها في المجلس من ناحية، واتساع أفق في مزج المال بالسلطة.

وإذا كان زكي يمثل جيلاً انتهت سلطته، فهو ابن وزير سابق، فإن عزام يمثل جيلاً سياسياً لا يزال في السلطة، يشرع القوانين للشعب ولنفسه، فعندما يعلم أن زوجته حامل، فإنه لا يتردد بدون رجعة عن طلاقها مع إعطائها كافة حقوقها بعد أن ترفض إجهاض نفسها، وقد أعطى هذا للشخصية مساحة أكثر للتواجد.

والفيلم يعطي لهاتين الشخصيتين جذوراً اجتماعية، فلكل منهما مكانته وأهله، وما يضعه في الحسبان فكل منهما يبدأ من جديد رغم تجاوزه الستين، زكي يتزوج من بثينة، ولعل عزام سوف يتزوج من جديد، طالما أنه لا يزال يحتفظ بذكورته الخصبة.

أما حاتم، وطه، فإن جذورهما شبه مقطوعة، فالأول رئيس تحرير يعيش وحده في إحدى شقق العمارة، دون أن تعرف شيئاً عن جذوره، حتى في صفحات الرواية، وكل ما يذكره الفيلم أن الإهمال الأسري له وهو طفل، قد أغوى طفلاً بعيداً عن أعين أهله، وحاتم يعيش وحده في شقته يستجلب الشباب الخصب، ويحاول التنظير لمسألة حقه في ممارسة

اللواط، فيقنع جندي الأمن المركزي أن يعيش معه، وأن يأتي بأسرته من الصعيد، لكن حاتم يموت مقتولاً على يد عشيق جديد قابله في الشارع.

هالة خليل

أحلى الأوقات

عندما تكون المرأة مبدعة، فلابد أنها في أغلب الأحيان تترك بصمة واضحة في هذا الإبداع.. وفي السينما العالمية، وأيضاً في الأدب، فإنه من السهل أن نلحظ هذه البصمات النسوية في أفلام المجرية مارتا ميساروش، والإيطالية لينا فرتموللر، والفرنسية كولين سيرو.. في العالم العربي، فإن اللمسة النسوية تبدو بالغة الوضوح في أفلام نادية حمزة، تليها إيناس الدغيدي، وتقل هذه اللمسة عند أخريات، وعلى رأسهن أسماء البكري، ولا يشترط أن تبدو هذه الظاهرة في كافة إبداع المرأة، فأفلام ساندرا نشأت، ونادية سالم، وكاملة أبو ذكري، يمكن أن يصنعها رجل أو امرأة دون أن نلحظ الفرق بين المعالجتين.

وقد استطاعت المخرجة هالة خليل أن تترك بصمتها النسائية الواضحة في فيلمها الأول "أحلى الأوقات"، مما يعني أنها لو سارت على الدرب نفسه، فسوف تشكل ظاهرة قل تواجدها في السينما المصرية، وسط أجواء بدا فيها أن أفضل من صنع هذه الأجواء هو محمد خان في "أحلام هند وكاميليا"، ومجدي أحمد علي في "يا دنيا يا غرامي"، ويمكن أن نؤكد على ذلك بقوة باعتبار أن هالة خليل هي مؤلفة القصة، وأنها تركت كتابة السيناريو والحوار لوسام سليمان، أي أن الموضوع ينتمي إليها فكرة

وتنفيذاً.. في هذا العالم، فإن المرأة دائماً تكون بمثابة المحور الرئيسي للأحداث، لا تكاد تختفي قط، فهي العمود الأساسي للموضوع، بينما نرى الرجل شخصية ثانوية، يعيش على الهامش، هو في الغالب وحيد، ويحتاج إلى وجود المرأة في حياته..

وفي فيلم "أحلى الأوقات" نرى ذلك بوضوح شديد من خلال أكثر من امرأة، صحيح أن هناك شخصية رئيسية، لكن كل من تابعن مسيرتها وساندها هن من النسوة، الفتاة التي نحن بصددها هي مسؤولة العلاقات العامة في أحد الفنادق، سلمى (حنان ترك) التي تموت أمها في حادث مأساوي، كي تتركها تواجه مصيراً غير منتظر.

وهناك في حياة هذه الفتاة ثلاث نساء: الأولى هي الأم نجوى (مها أبو عوف)، والتي يقدمها الفيلم في أجمل صورة لامرأة، قبل أن تموت بشكل عبثي، هذه الأم في نهاية الأربعينيات، تعيش مع زوجها سعيدة، هو الدكتور ربيع (سامي العدل)، ذات علاقة حميمة بكلبها الذي تحرص على إطعامه، هناك علاقة دافئة بزوجها.. يتشاكسان، وهما يتبادلان جريدة الصباح، تقرأ، ولديها مكتبتها، وتصر على إحضار الشال الذي طيرته الريح فوق غصن الشجرة، فيسقط بها السلم الذي صعدت عليه وتموت..

حسب الحديث عن الام، فهي شخصية مثالية، ردد ذلك زوجها الأول، الذي أنجب سلمى، كما ردد ذلك زوجها الأخير ربيع، إذن فهي مثل بقية نساء الفيلم، بلا عقد، أو خداع، تعيش سعيدة، وتموت في عبث.

موت الأم كشف للابنة سلمى، أن عليها مراجعة نفسها، فهي تعيش مع رجل لم يعد أباها، باعتباره زوج الأم، وهي تبحث عن شخصيات أخرى من ماضيها، هما زميلتا المدرسة الثانوية: يسرية (هند صبري)، وضحى (منة شلبي).. الشخصية الأولى مرسومة ببراعة واضحة، هي كما رددت قبل أن تتشاجر، أو تجر شكل مع الدبلوماسي "ما فيش بيت في الشارع ده إلا وليا فيه جميل"، هي مدرسة في مدرسة ابتدائية، تضع غطاء الرأس وهي بنت بلد (جدعة) تجيد المقالب، وتتصرف برجولة واضحة تجاه كل من تعرفهم، ابتداءً من بيتها، مروراً بصديقة الطفولة والصبا سلمى التي تلجأ إليها، لم تغادر شبرا منذ طفولتها، تزوجت هناك من إبراهيم وأنجبت له بنتين، وها هي في الشهر التاسع تنتظر وافداً جديداً، هي امرأة بلا مشاكل في حياتها، ولن ينغص عليها سوى وقوفها "الجدع" إلى جانب صديقتها التي لجأت إليها، لدرجة أنها تصحبها معها في سيارتها دون علم زوجها، وتذهب لتبحث معها عن أبيها في الإسكندرية. وفي أثناء هذه الرحلة تأتيها علامات الولادة، ويتم نقلها إلى المستشفى..

الشخصية الثانية ضحى، مخطوبة لزميلها في العمل، وصاحب محل كتابة الرسائل عن طريق الكومبيوتر، لديها حلم قديم أن تصبح ممثلة، وتكتشف بعد الاختبار الحقيقي أنها غير موهوبة، فتكون صدمتها في ذلك أخف ما يكون في هذه الرحلة، تظهر صديقتها سلمى قادمة من الماضي، باحثة عن شخص أرسل لها خطاباً وشريطاً من غناء محمد منير.

ولأن صديقات الطفولة قد يكن الأكثر قرباً إلى فعل ذلك، فإن سلمى تلجأ إلى صديقتها، وتتجدد المودة القديمة، هذه الزيارة غير العابرة التي تقوم بها سلمى تعرِّض ضحى لتجربة غير منتظرة، فهي تتمرد لفترة قصيرة على خطيبها طارق، وترتبط خلال هذه الفترة بالدكتور ربيع الذي يأخذها إلى صديقه المخرج "خيرى بشارة"، ليجرى لها اختباراً، لحظات دافئة عاشتها ضحى مع ربيع، ذهب بها إلى أماكن فخمة كثيرة، وكان بالنسبة لها حكاءً ورجلا جذابا، يمكنها أن تسقط في حبائله، فعرفت فيه شخصاً يختلف عن خطيبها، لكنها في النهاية تقتنع بواقعها، وتعود إلى سيرتها الأولى في محل كتابة الرسائل إليكترونياً.

أهمية هذا الفيلم النسوي، هب ما يمكن تسميته عبقرية التفاصيل والتوغل داخل أماكن عديدة مألوفة، فهناك تفاصيل للذهاب إلى الماضي، دون أن تنقلنا الكاميرا إلى هذا الماضي، سوى من خلال فيلم ٨مم، صوره الأب لابنته سلمى، ويتحدث أبطال الفيلم عن الماضي، دون العودة إليه، عن المقالب التي دبرتها سلمى أو ضحى لصديقتها، حين دبرت مقلباً بينها بين المدرس عبد السلام (أحمد كمال) الذي أغرم بها وهي تلميذة، ولم ينسها حتى الآن، وحسب الرسالة التي جاءتها من تحت عقب الباب فإن عليها أن تتمسك بهذا الماضي، فتترل من المعادي إلى شبرا، وتلتقي بنماذج بارزة من هذا الماضي، المدرس عبد السلام الذي لم يتغير كثيراً، ولم يقترن بأي امرأة لأنه لم ينس تلميذته السابقة التي لا يزال مغرماً بها.

الفيلم بمثابة رحلة إلى أماكن تخص سلمى، وإلى أشخاص لا يزالـــون يسكنوها، وإلى أغنيات محمد منير الشاهدة على توحد حقيقي بين هـــؤلاء الفتيات، وهناك رابط ما، ودافع دفع سلمى للذهاب إلى هناك..

تبدو الحياة بالنسبة لهؤلاء النساء بالغة السهولة، خالية من المتاعب، كل شئ يأتي ببساطة لدرجة أن كل ما ينقص يسرية في حياها الزوجية أها تحتاج أن يدخل عليها زوجها بباقة ورد تتكلف عشرين جنيهاً، صحيح أها ثمن كيلو لحم، لكن هذه الباقة ضرورية بالنسبة لي.



هاني خليفة

سهر الليالي

تأتي براعة سيناريو فيلم "سهر الليالي" أننا أمام قصص حب متوازية بين ثمانية أشخاص، متوازية لأن مصائر ومسيرة أبطال هذه القصص سارت متجاورة، ولم تتشابك فيما بينها إلا قليلاً، لدرجة لم نشعر بها إلا من خلال حوار سريع، وصور قديمة تنشط ذاكرة عشاق شباب أثناء ساعات من المراجعة مع الذات.. نعم، هي مراجعة حقيقية يقوم بها الأزواج والزوجات بشأن اختبار حقيقة مشاعر كل منهم تجاه شريكه الذي يعيش معه تحت السقف نفسه، حتى وإن كان أحدهما لم يقترن بحبيبته، وإن كان سيفعل ذلك في نهاية الفيلم ليدخل نفس القفص، الذي عانت منه الأطراف الأخرى، ولكنها استعذبته.

هذا الثنائي، هو الأكثر نضجاً في الفيلم الذي كتبه تامر حبيب، يتمثل في سامح (شريف منير)، وإيناس (علا غانم) اللذين يعيشان قصة حب دون أي التزام بالاقتران، وهي تمتلك محلاً لبيع الهدايا، وهو يعمل مهندس صوت.. تأتي إليه في المترل – دون أن تطلب منه الاقتران، ودون أن يؤرقها ذلك – "ملحوظة: تدور الأحداث في ثلاثة أيام فقط"، كل منهما يؤمن بحرية الآخر، فسامح يقابل معها على مضض رجل الأعمال حامد (سامى العدل) الذي يعرض على الشاب أن يعمل شريكاً معه في

مدينة ملاهي، وهو الذي سيكون وسيلة اختبار لمشاعر إيناس تجاه حبيبها، حين تشكو له عن مشاعرها تجاه سامح، فحاول أن يدخل إليهـــا، لكنـــها سرعان ما تتراجع، وتهرول باحثة عن حبيبها محاولة أن تكسر حاجز رغبته في عدم الزواج منها.

هناك رجل آخر في حياة مشيرة (جيهان فاضل) التي تتـــردد علـــى الطبيب النفسي، التي تحس بأن هناك فاصلاً نفسياً بينها وبين زوجها علي (خالد أبو النجا)، والتي تطلب منه الخروج من حياتها فور عودته من إحدى سفرياته، مشيرة تعاني من إحساس بالإحباط حين ترى فحلاً بشرياً يســـمى وائل، وهو يعاكس إحدى السائحات، وتطلب منه أن يكف عن وحشيته الذكورية عن طريق سكرتيرتها، فيطاردها وائل عبر الهواتـــف والأحـــلام والإلحاح، إلى أن يتمكن من استمالتها، ويأخـــذها معـــه كالفرســـان إلى الصحراء لكنها تتذكر هنا أنها تحب زوجها، فتهرب باحثة عن "علي" الذي قام بدعوة بقية أصدقائه الذين هجروا بيوتهم لأسباب متوازية متشابهة إلى الإقامة معه في شاليه صغير يمتلكه بالإسكندرية.

مسألة الدعوة هذه مكررة كثيراً في قصص السينما المصرية، والعالمية، أن تفكر مجموعة من الرجال بأن يهجروا النساء، والبقاء في بيت منعـــزل بعيد عنهن، وتكون حالة العزلة المؤقتة هذه بمثابة استكشاف لحقيقة المشاعر تجاه كل الأطراف، وفي العادة فهولاء الرجال كانوا ثلاثة، فالزوجة فيري (منى زكي) تكتشف أن زوجها خالد (فتحي عبد الوهاب) يضاجع امرأة، عندما ضغطت دون قصد على الموبايل، ففتح اتصال وتمكنت الزوجة من

سماع المضاجعة، وكتمت مشاعرها، ولم تعبر لزوجها عما سمعته إلا بعد أن انتهى حفل عيد ميلاد ابنتها الذي حضره الأصدقاء، وتمثل ذلك في قيامها برفع أنامله عن كتفها حين قاموا بالتقاط الصور التذكارية، وما لبثت بعد الحفل أن طلبت منه الانفصال، أو مغادرة المترل بهدوء شـــديد، ودون أي صوت زاعق، في نفس اللحظة المتوازية التي قرر فيها الصديق الرابع عمرو (أحمد حلمي) أن يترك بيته وزوجته فرح (حنان ترك) بعد أن اكتشف أنه مجرد شئ في المترل، وهو الذي لم يرتق يوماً إلى مستوى امرأته الاجتماعي.. التوازي هنا في أن الحدث نفسه يدور بين الأصدقاء في منازلهم، فـــالفيلم يصور لنا على التوازي ما يدور في غرف نوم الأربعة، في نفس اللحظة من الليل: "علي" وقد عاد إلى المترل دون استجابة منها، وفرح من ناحيتـــها تحاول ملاحقة زوجها الذي لا يستجيب إليها بنفس درجة رغبتها.

كما يتمثل التوازي في لحظات ليلية أخرى، حين يقرر كـــل طـــرف الانسحاب – ولو مؤقتاً – عن رفيقه، وتبدأ بطلب مشيرة من زوجهـــا أن ينفصلا، ودون نقاش كبير يترك البيت.. ثم تنتقل الكاميرا إلى مترل عمرو الذي يزعق مع زوجته قبل أن يتركها باكية دون أن يتمثل لتوسلاتها، أمـــا خالد فإن زوجته تعترف له في نفس اللحظة بما عهدته منه خياناته، وتطلب منه أن يذهب بلا عودة، بينما يشعر سامح أيضاً بالتوازي، بـــلا جـــدوى علاقته بإيناس، ويلبي الجميع دعوة علي للذهاب إلى الإسكندرية..

الخطوط المتوازية صبت في النهاية في نفس السيارة التي أقلتهم أيضاً في الليل وهو الزمن الغالب على أحداث الفيلم إلى الإســـكندرية، هنـــاك حيث هدير الأمواج أعلى من أصوات التليفونات المحمولة، وصار علـــيهم

أن يتصلوا ببيوتهم من أجل محاولة رأب الصدع الذي شرخ هذه البيوت، بلا جدوى، فارتموا جميعاً في أحضان بنت ليل محترفة، دون أن نراهم وقـــد مارسوا الخطيئة بالفعل، فصار عليهم أن يعودوا إلى بيوتهم بكارى، دون أن تخدشهم الخيانة.

هشام الشافعي

احنا اتقابلنا قبل كده

ترك كتاب "الجنس الثاني" لسيمون دي بوفوار، أثره بشكل واضح على الثقافة والحياة في الولايات المتحدة أولاً، ثم في أوروبا، وصنع في عالم الإبداع ظاهرة تستحق الوقوف عندها، فتأسست مؤسسات للنشر والإعلام في بلدان عديدة مخصصة لإبداع النساء، فيما سمي بالحركة النسوية، وقد ازدهرت هذه الحركة بقوة في العقدين الثامن والتاسع، ثم بدأت تتقلص بشكل واضح، بعد أن تخففت الحياة من أسبابها

وعندما انتقلت هذه الظاهرة إلى مصر، دار نقاش حاد بين التقليديين، وبين العارفين بكل ما هو جديد، حول وجود الأدب النسوي من عدمه، ومع مرور الوقت أثبتت التجربة عن صعود هذا التيار النسائي في الإبداع خاصة الرواية، والشعر، وللأسف فإن الأمر لم ينتقل إلى الكتابات النقدية السينمائية لأن أغلب النقاد في مصر ليست لديهم نظريات محددة، أو رؤى فيما يخص هذه الأمور، وبالتالي لم يدر مثل هذا الجدل حتى الآن

انتقل الإبداع النسوي بشكل قوي إلى بعض الأفلام، خاصة مع تصاعد وجود مبدعات لهن موقف محدد – خاصة من الكاتبات، وبعض المخرجات – ورغم دخول عدد كبير من النساء إلى الإبداع، فإن سمة النسوية لم تظهر بشكل جلي سوى عند عدد قليل منهن، وإذا كانت أغلب

المخرجات النسويات في أوروبا هن أيضاً كاتبات الأفلام، فإن الأمر يختلف في مصر بشكل قوي، وبالتالي فلا يمكن اعتبار أن أفلام أسماء البكري، والكثير من أفلام إيناس الدغيدي ضمن هذا التصنيف، لكن يمكن الوقوف عند أفلام الراحلة نادية حمزة – أيا كان مستواها الفني – ثم عند أفلام حديثة ألفتها كاتبات ذوات رؤية، ومنهن وسام سليمان في أفلام مثل "أحلى الأوقات"، و"في شقة مصر الجديدة"، ثم علا الشافعي في "البنات دول"، ونادين شمس في "احنا اتقابلنا قبل كده".

ورغم أن المخرج في بعض هذه الأفلام، هو رجل، لكن النص السينمائي الذي نفذه مكتوب بقلم امرأة، وبالتالي تظهر الملامح العامة للنسوية في هذه الإبداعات، وتتسم أغلبها في أن الشخصية الرئيسية هي امرأة، وأن الرجل يبدو في أغلب الأحيان هامشياً، أو في مكانة ثانية، وأن المرأة يمكنها الاستغناء عن الرجل والحياة بدونه.

ولعل من أهم التجارب التي عرفناها في هذا المجال أفلام مثل "امرأة غير متزوجة" للأمريكي مازورسكي، ومن قبله "زوجة جان" ليانيك بيللون، وأغلب أفلام مرجريت فون تروتا.

الفيلم الذي أخرجه هشام الشافعي يخص في رأيّي كاتبته نادين شمس، من خلال الجو العام الذي يمثله الفيلم، فالشخصيات الرئيسية هنا هي من النساء. والمرأة تنتمي إلى ثقافة راقية، وصاحبة موقف من الحياة، وليست مشكلتها الرئيسية مع رغيف العيش، قدر البحث عن هويتها، أما الرجل فيبدو هامشياً، وفي أغلب الأحيان يكون وغداً ولا يستحق أن يعاش معه..

في فيلم "احنا اتقابلنا" سوف تحس للوهلة الأولى أن هذا النموذج من النساء، موجود فقط عند سطح المجتمع، وسوف يهيئ لك وأنـــت تتـــابع الحوار أنك أمام فيلم أوروبي مدبلج إلى اللغة العربيـــة، لـــيس فقـــط في العلاقات المفتوحة بين الشخصيات، وإن كنا نؤكد أنها موجودة بالفعل في هذه الطبقات الاجتماعية، لكن أيضاً في شكل الحياة، فالأحداث تدور بين المحلات الفخمة والأحياء الراقية القديمة، حيث النساء اللاتي يحظين بشرف التواجد بقوة في قصص الأفلام المصرية مع بداية القرن الجديـــد في أفـــلام عديدة من أبرزها: "سهر الليالي"، و"لحظات أنوثة"، و"حب البنات"، و"في العشق والهوى"، وغيرها.

فسارة التي تأهبت للدخول إلى زوجها بكل حب، تفـــاجئ بـــه في أحضان امرأة أخرى فتترك له البيت، وتبدو كافة الأمور ميسورة أمامهـــا، سرعان ما تعثر على سكن بديل، وتصبح قضيتها الأساسية هي أن تعـــيش بعيداً عن الرجل الذي تزوجته، وأن تثبت لنفسها أنها قادرة على ذلـــك، وأنها لن تعود أبداً إليه مهماً حاول الاعتذار، ومهما استخدم من أساليب، وأنها سوف تقطع الحبل السري تماماً بينها وبينه، ثم سوف تعـــيش بـــدون ارتباط رسمي برجل، بعد أن تصرفت بعدم توازن ملحوظ في علاقة عابرة، وبعد أن ارتبطت بعلاقة غير واضحة المعالم برجل عجـــوز يـــدعى عبـــد اللطيف، هي أقرب إلى علاقة أبوة، وقد تأخذ شكلاً مختلفاً فيما بعد.

وبعيداً عن التقويم الفني للفيلم، أو مقارنته بـــأفلام أخـــرى، فـــإن المصادفة جعلت هناك تشابهاً واضحاً بين هذا الفيلم، وبين فيلم آخر يـــراه

الناس الآن، هو "لحظات أنوثة"، ولو قمنا بالمقارنة بين مشهدي النهايـــة في الفيلمين فسوف نرى تطابقاً واضحاً.. بنات (أو نساء) ورجال، مرت كل واحدة منهن بأزمة عاطفية مع حبيبها ثم التأم شمل الجميع في حفل زفـــاف إحداهن، الجميع حل مشاكله إلا واحدة كانت متزوجة وانفصلت عــــن رجلها، وصار عليها أن تقطع الحبل السري للأبد مع الرجل.

الحكاية أن هناك حالات من النساء، تمر بمرحلة المخاض العـــاطفي، بصرف النظر عن التفاصيل، فسارة التي تخلع زوجها عاطفياً تذهب للإقامة عند صديقتها القديمة داليا، وهذه الأخيرة تعيش مع أكرم دون زواج، هي مجرد علاقة يحتاج كل طرف منهما إلى الآخر، هي أشبه بعلاقة الشاب بفتاة عاش معها في فيلم "في شقة مصر الجديدة"، وأيضاً هناك علاقة مشـــابهة في "لحظات أنوثة"، تكاد هذه العلاقة أن تنشرخ، وفجأة وعندما تهـــم داليـــا بمغادرة المطار للحياة في الخارج، يظهر أكرم الذي يعلن في سذاجة واضحة أنه يحبها، وأنه عائد إليها، فيتم حل كل المشاكل بشكل متواز في الوقـــت نفسه..

النسوية هنا ليست كاملة، أو ليست مثالية مثل النماذج الأوربيـــة، وإن كانت سوف تنطبق على سارة، وهي فتاة أقرب إلى الأوروبيات بـــلا أهل أو أسرة، تعيش عند صاحبتها، ومعهما أكرم في بعض الأوقـــات، لم تنجب من زواجها – ليس هناك أطفال بالمرة في هذه الأفـــلام – وهـــي ترفض العودة إلى عمر رغم كافة محاولاته للعودة إليها..

حاولت سارة أن تخون زوجها، ووجدت نفسها مدفوعة إلى فـــراش هشام، عازف الساكسفون، لكنها – علـــى طريقـــة المـــرأة الشـــرقية –

انسحبت في اللحظة الأخيرة ، ثم باركت عودة هشام إلى حبيبته وزميلته في الفرقة.

رجلان من الرجال الأربعة في الفيلم أظهرهما الفيلم بشكل الوغد، وأيضاً بصورة هامشية، الأول عمر الذي خان زوجته وأحس بالندم، هو الحاضر الغائب بالنسبة لزوجته سارة، عاد إليها أكثر من مرة حاملاً الورد والاعتذار، وعادت إليه لتعطيه دبلة الزواج عندما انتهت إلى قرار.. أما الرجل الثاني، هشام فهو أداة عاطفية، سواء بالنسبة لسارة، أو لحبيبته أمل، وقد أظهره الفيلم بمثابة الذكر الفحل الذي يسعى إلى لمس النساء، والركوب على أجسادهن، كما رأيناه عاري الجذع، أو النصف الأعلى دوماً، لذا فإن سارة تحاول الارتكان إليه باعتباره أداة، والغريب أن حبيبته تسامحه، فهو يذهب إلى علاقات عابرة كي تظل هي بؤرته.

أما الرجلان الآخران، فأحدهما أكرم الحاضر الغائب أيضاً، هو على سفر دائم، يحاول التقرب من حبيبته بأن يجعل العلاقة شرعية إلا أنها ترفض، وعندما يتركها إلى امرأة أخرى تحس بقيمته، فتقرر أن تترك بلادها لتعيش في قارة أخرى.. أما عبد اللطيف، صاحب محل الأزياء، ومصمم للأزياء أيضاً، فهو حكيم الفيلم الذي تلجأ إليه سارة، يحدثها عن زوجته الإيطالية التي لم ينفصل عنها طوال ثلاثين عاماً حتى وفاتها، ويسمع منها حكايات الحب الضائع، ويساندها.. ينطق عبد اللطيف هذا بعبارات أنيقة مثل مهنته، تعبر عن تجربته الحياتية، وهذه الجمل الحوارية هي الأفضل على الإطلاق من بين العبارات التي ترددت على ألسنة أبطال السينما المصرية في

الفترة الأخيرة: "كل ما تحسي إنك مخنوقة كلي"، و"عندما ماتت زوجتي، أحسست أنني ميت، لم أخرج من المترل إلا قليلاً، إلى أن أتيت على كل الحزن من أجلها"..

وهذه الشخصية هي العنصر الذكوري الوحيد بالنسبة للفيلم، هو حاضر دوماً، يحب الحياة، مهذب، ليست لديه أسرة، ابنه هشام يعيش مغترباً، هو في حاجة إلى أنثى، أياً كان شكلها، ومثلما يصمم الأزياء الجميلة راح يصمم شكل علاقته بسارة، يقص أطراف الأحزان، ويختار وقت الاتصال بها، ويحدثها عن أحلامه وذكرياته، ويدعوها لتناول العشاء في محلات فخمة، وهو يؤكد أن أبطال الفيلم أوربيو التفكير على الأقل، فقد عاش في فينسيا مع زوجته الراحلة سيسليا "من بعدها ما عملتش ولا فستان"، وهو الذي يردد "كل الستات حلوين، واللبس بيخليهم حلوين قوي"، ومثلما اشترى عبد اللطيف قطعة قماش ثمينة – من اختياره – وقام بتطريزها من أجل سارة، فإنه بدا كأنه اشترى علاقته بها، لدرجة أننا نراه واحداً من مجموعة الحاضرين لحفل زفاف كل من داليا وأكرم.

نادين شمس القادمة من الصحافة والسينما التسجيلية، وجمال الصورة كما صورها طارق التلمساني، والتجربة الأولى لهشام الشافعي، وسط هذا الزخم من أفلام غريبة تزحف إلينا، كل هذا يستحق التحية.

يوسف شاهين

سكوت ح نصور

إنه فيلم يخلو من الحياة.. يبدو أشخاصه أشبه بالتماثيل المحنطة – عدا أحمد بدير – التي تتحرك بشكل آلي، بالإضافة إلى موضوع الفيلم التقليدي، إلى سيناريو بدائي تعامل مع الحبكة بكل بساطة وسذاجة..

فجأة، قرر السيناريو أن يحل كافة مشاكل أبطاله، من أجل تهميش كل القصص الأساسية في الفيلم، ومن أجل التركيز على حكاية النصاب الذي رمى بشباكه على المطربة ملك "لطيفة"، حتى هذه القصة بدت مكررة وجاء حلها الدرامي ساذجاً، مما أكد مسألة سذاجة فيلم يوسف شاهين "سكوت ح نصور" وأكد أيضاً خلوه التام من الحياة، رغم أن النوايا – كما هو واضح – اتجهت لعمل فيلم شبابي تتم فيه الاستفادة من شعبية المطربة لطيفة، لكن النتيجة جاءت عكسية، وضد المطربة الذي كساها الفيلم بشيخوخة مبكرة، فرأيناها أم لفتاة جامعية، تشهد زواج ابنتها، وربما بعد عام واحد، حسب القصة، سوف تصبح جدة..

قبل مشاهدتي "سكوت ح نصور" رأيته في جنيف احتفالاً بفيلم تسجيلي قديم باسم "النيل" لمخرجنا يوسف شاهين، مما جعلني أشعر بالفخر أنني أنتمي إلى مواطنة هذا المخرج، لكن للأسف فإن الفن لا يعرف المجاملة، ونحن لا نحب الفنان إلا من خلال أعماله، والجمهور لا يغفر للفنان

مهما كانت أمجاده، فهو يذهب إلى السينما لمشاهدة شيء يمتعــه، ملــيء بالحياة، حتى إذا خوى الفيلم من الهدف، خرج خائب الرجاء.

حدث هذا في "سكوت ح نصور" الذي أصر يوسف شاهين منتجــاً ومخرجاً على طرح الفيلم ضمن منافسات أفلام الصيف الشبابية، كأنه يصر أن الفيلم قادر على المنافسة، لكن في الصالة سرعان ما تكتشف أن أغلب الذين استعان بهم المخرج قد ساهموا بأدائهم في سلب الحياة من الفــيلم، وعلى رأسهم أحمد وفيق الذي قام بدور كاتب سيناريو شاب هو لمعي..

وقد كسا الفيلم الممثل الشاب – الجامد الوجه، الخالي من الحياة – بسن أكبر من عمره الحقيقي بعشر سنوات على الأقل، ولا نعــرف لمــاذا جعل سنه في الفيلم ٣٩ سنة، في الوقت الذي كان يمكن الاستعانة بوجــه آخر، جديد أو قديم، في هذا السن.

نحن أمام ثلاثة أجيال تسكن في جيل واحد، الجدة "ماجدة الخطيب" جعل عمرها أكثر من سبعين سنة أيضا بلا داعي، التي تنتمــي إلى الجيــل القديم، امرأة ثرية، تسكن في العديد من القصور، ولها ممتلكات عديــدة، وهي امرأة متفتحة، تلح في أن تتزوج حفيدتها بولا "روبي" مــن حبيبــها الشاب عبد الناصر "مصطفى شعبان" لمجرد أن أمامــه مســتقبل، حيــث سيحصل على الماجستير، وتبدو الجدة من الجيل القديم فهــي تتصــور أن الماجستير باب العبور الملكي نحو مستقبل سعيد، بينما زوج ابنتها عبــاس "أحمد محرز" يردد أن الشهادات الآن لا قيمة لها بالقياس إلى مكانة الرجــل الاقتصادية، وفي الفيلم تلح الجدة على هذا الزواج، لدرجة تسول العريس

لابنها، الذي يرفض أحيانا، ويقبل أحيانا، يبدو صاحب موقف، ثم يناقض هذا الموقف، يتحدث عن الشيوعية، والناصرية، ويتمرد، ويمثل. تعرف الجدة أن حفيدهما تحب هذا الشاب، فتساندها، رغم أنه ابن سائق الأسرة "محمد الأدنداني" هذا السائق الذي يرفض أحياناً، ويبدو سعيداً في أحيان أخرى لهذه المصاهرة.

أما الجيل الثاني، فتمثله الابنة ملك، وهي مطربة مشهورة، يفتتح الفيلم بحفل ناجح لها، تبدو فيها بالغة العذوبة في الصوت، متمكنة من الأداء، وهي تغني لمصر أمام جماهيرها، تلقائية، وذلك عكس المشاهد التمثيلية التي ظهرت بها، ورغم أن ملك متزوجة من عباس، رجل الأعمال، فإن طلاقا سريعا في بداية الفيلم يتم بين الاثنين، كي يمهد للمطربة أن تدخل قصة حب تعتمد من طرف العاشق لمعي على النصب والاحتيال، والتسلق، والوصولية، فلمعي يحمل اسم جان جاك، متخرج من فرنسا، وليس أستاذا في الطب النفسي، ولا أعرف لماذا لم يهتم الفريق المحيط بملك بالبحث عنه، وعن أصله، والمفروض أنه مشهور، بل لماذا لم يحدث هذا من الصحافة التي تتبع قصة الحب الوليدة.

لمعي هذا فقير، مثل عبد الناصر، لكنه مخادع، وسرعان ما يدخل إلى قلب المرأة بأناقته التي دبر نقودها بالقرض، وهو يعيش مع المطربة دون زواج لعدة أشهر في فندق، دون مراجعة من الأم، خاصة أن مسألة أن تعيش امرأة مع رجل دون زواج لا تزال غير مقبولة في الشرق، وها هو يوسف شاهين يتجاهل أهميتها للمرة الثانية، بعد العلاقة المفتوحة بين العاشقين في فيلم "الآخر" قبل الزواج.

القصة الرئيسية هي حكاية لمعي وملك، ولا أعرف لماذا بدا لمعي هذا بكل الصفات الرديئة على المستوى الخاص والعام، ليس فقط في أدائه الصوتي، وفي شكله وفي جموده، بل أيضاً في تصرفاته غير المبررة، فليست العاهرة التي دخلت غرفته بعد خروج ملك بأجمل وأرق من المطربة، كما أن هذا النوع من المخادعين يتسمون بالذكاء الحاد، فكيف له أن يتصرف بسذاجة رجل يرمي بالشباك حول الأم وابنتها في نفس اللحظة، وهو الذي يعرف أن احتكاكا لابد أن يحدث بين الثلاثة أشخاص.. إذن، فهو لم يضع في السيناريو الخاص به أي احتمالات سريعة لاكتشاف أمره وهو الذي كتب سيناريو فيلم، تحمست له ملك كثيراً، وسعت إلى دفعه لدى المنتج.

أما الجيل الثالث، فقد أشرنا إلينا بشكل عابر، ويمثله عبد الناصر وحبيبته، اللذين يعيشان قصة حب ظلت على نفس المستوى، ورغم أن العاشقين بدوا دائماً متفقين، وسعيدين، إلا أن هذه السعادة لم تنتقل إلينا، وقد حاول الفيلم أن يختبر هذه القصة بشكل عابر، وبدون تبرير، فهجرت بولا منزل حبيبها بلا سبب، وعملت الأم على التقارب، وهي ترسم حيلة من أجل الإيقاع بحبيبها الخائن.

نهاية الفيلم أقرب إلى ما شاهدناه في فيلم "مولد نجمة" الذي أخرج في السينما الامريكية مرتين عامي ١٩٥٤، و ١٩٧٧، ثم تم اقتباسه في السينما المصرية عام ١٩٨٠ باسم "ليلة بكى فيها القمر" لأحمد يحى حيث أن على المطربة الشابة أن تعود إلى جمهورها، عقب خديعتها في عشيقها الخائن، فتغني أمام الجمهور، وتكتشف أن الفن أبقى من الحب، وأن الحب

قام بتجديد دمائها لفترة، كي تعود متجددة، وفي نهاية الفيلم الذي قامت ببطولته بربارا سترايسند، قام الجمهور بإشعال الشموع في الصالة المظلمة، تعاطفا مع القلب الجريح للمطربة، ولكن ملك تغني في نهاية الفيلم نفس الأغنية التي عن مصر، أي أنها لم تأت بجديد بعودتها، كما لم يأت يوسف شاهين كمخرج "الذي فاجأتنا عناوين الفيلم أنه قام بتلحين إحدى الأغنيات"، وهو يكرر أغنية البداية في النهاية، وهي نهاية بدت باهتة خالية من الحياة

مفاجأة الفيلم هي أحمد بدير الذي أكسب المشهد الرئيسي الذي ظهر فيه الحيوية الوحيدة المفتقدة في الفيلم، رغم أننا أمام عمل غنائي في المقام الأول، وهو المشهد الذي يرمي بنفسه فوق الأريكة، أثناء حوار يدور بين ملك وحبيبها الخائن، فتنقلب الأريكة، ومن الواضح أن بدير قد فعل ذلك من تلقاء نفسه، وقد قام هنا بدور كاتب السيناريو الملاكي للمطربة منذ ٢٤ سنة.

أما ماجدة الخطيب فهي الناضجة، التي سبق أن قامت بدور مميز مع شاهين، في "حدوتة مصرية" وهي كالخمر المعتق، يزداد قيمة مع الزمن، إلا أن مشهد موتها كان طويلاً، والمخرج يصر أن تغني ملك الأغنية بأكملها مما أتى بنتيجة عكسية، فصار المشهد مملاً، رغم حلاوة صوت لطيفة.

السؤال الأبدي: لماذا يصر يوسف شاهين على أن يكتب سيناريوهات أفلامه؟ وهل كان فيلم "مولد نجمة" في ذهنه فعلاً، وهو يقدم لنا هذه القصة الساذجة، الخالية من الحياة؟

الفهرس